





الفنون

التي
التي

1985





الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس التحرير:
 ١. د. أحمد علي مرسى
مدير التحرير:
 ١. صفوت كمال

مجلس التحرير:
 ١. د. د. حسن الشامي
 ١. د. د. سمحة الخولي
 ١. د. عبد الحميد حواس
 ١. د. فاروق خورشيد
 ١. د. د. ماجدة صالح
 ١. د. د. محمد الجوهري
 ١. د. د. محمد محبوب
 ١. د. د. نبيلة ابراهيم

رئيس مجلس الإدارة:
 ١. د. د. سمير سرحان
مستشار التحرير:
 ١. د. د. عبد الحميد يونس
الإشراف الفني:
 ١. د. عبد السلام الشريف



العدد الثامن عشر
 يناير - فبراير - مارس ١٩٨٧

الفهرس

الصفحة

- هذه المجلة ، ٣
 - د. سمير سرحان .
- مجلتنا تعود ، ٤
 - د. عبد الحميد طرس .
- هذا العدد ، ٦
 - المحرر .
- استلهم عناصر من الفولكلور ١١
 - صفوت كمال .
- الشخصيات التاريخية في سيرة القاهر بيبرس . ٢١
 - د. قاسم عبده قاسم .
- التفتية الشفوية للشهد للمحمي ٣٦
 - د. أحمد عثمان .
- نصوص شعبية ٥٠
 - صلاح الراوى .
- اللوايز : وثليتها وبنائها اللغوى ٦٠
 - د. نصر أبوزيد .
- الزمان والانسان فى الأدب الشعبى المصرى . ٦٧
 - د. أحمد على مرسى .
- الحل الشعبى التوبية ورموزها ٨٨
 - د. على زين العابدين .
- حرفة السروجية عبر العصور ٩٣
 - زينب عبد الفتاح صبره .
- الطفل واحتفالات مصر وأعيادها ١٠٣
 - د. شوقى عبد القزى عثمان .
- لعب الأطفال بين الاستيراد والاستلهم . . . ١١٥
 - وداد حامد طلبة .
- مؤثر فنون وثقافة البوادرى ١٢٤
 - محمد حسين هلال .
- نصوص من الموالم ١٣٠
 - عبد المزي زفمت .
- الرسوم التوضيحية للفنان :
 - محمد قطب
- الصور الفوتوغرافية :
 - وداد حامد طلبة
 - أنور عيد الفريز مطر
 - محمد حسين هلال
- صور الخلاف مهداة من المهندس
 - اسماعيل السيد
- رئيس مجلس ادارة شركة ايتال جروب ،
 - اختيار وتصوير : وداد حامد طلبة
- ١ - سيدة من بدو الساحل الشمال الغربى
 - ترتدى غطاء الرأس « عصابة » ويزين
 - الأنف « شناف » (١٩٨٢)
- ٢ - سيدة من بدو شمال سيناء ، ترتدى
 - الثوب التقليدى بتطريزه المتميز وتزين
 - بالحل الشعبية الشائعة فى المنطقة .
 - (١٩٨٢)

هذه المجلة

بقلم : الدكتور سمير سرحان

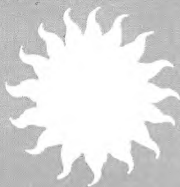
تعود كنصودر - بهذا العدد - احدى المجلات الثقافية ذات المستوى الرفيع ، وهى بهذه العودة ، تستأنف دورها الرائد فى التعريف بالاثورات الشعبية ، والتأكيد على اهميتها فى ثقافتنا المعاصرة .

وليس من قبيل المصادفة أن يصدر هذا العدد ايضا فى يناير ١٩٨٧ ، فقد صدر العدد الأول من المجلة فى يناير ١٩٦٥ . وهىة الكتاب ، وهى تعيد اصدار هذه المجلة ، انما تتابع سياستها التى استنتها من أجل ابراز الوجه الشرقى للثقافة المصرية العربية ، لتتقدم هذه المجلة الى بقية المجلات المتميزة التى تصدرها الهيئة من أجل تحقيق هذه السياسة ، ولتكون احدى الهدايا التى تقدمها الهيئة للثقافة والمثقفين مع مطلع العام الجديد .

لقد اثمرت هذه المجلة فى الفترة الأولى لتصدرها جيلا من المتخصصين فى الاثورات الشعبية على الصعيد العربى كله ؛ ولذلك كان حرصنا على أن تتواصل المجلة الجديدة ، فى شكلها واسلوب عرض دواها مع ما كانت تتجهج من خطة سابقة للكشف عن مقومات الاثورات الشعبية المصرية والعربية وخصائصها . ولا يعنى ذلك بالطبع انكار الجهود العالية فى هذا المجال ، ومن هذا كان تأكيدنا لدور هذه المجلة فى تحقيق الاتصال والتواصل الحضارى مع الثقافات المختلفة والتعريف بها ، ايماننا مناهمية هذا الاتصال الحضارى فى عالمنا المعاصر . كما أن من اهداف هذه المجلة الى جانب نشر الدراسات العلمية المتخصصة ، أن تقدم خدمة جليلة اخرى للدارسين والمبدعين بأن تنشر نصوصا موثقة توثيقا علميا ، لكى تكون بين ايديهم ، ومن ثم يتحقق أحد الاهداف التى تقوم هذه المجلة على تحقيقها ، ويتكامل دورها فى إثراء ثقافتنا العربية المعاصرة .

ولسوف يكون التفاف القراء حول هذه المجلة دافعا للقائمين على أمرها من أجل تحقيق الاهداف التى تعود المجلة لتنهض بها ، وتقديم خدمة ثقافية متميزة يحتاجها مجتمعنا فى سعيه لتأكيد ذاته ، ومواصلة مسيرته التى لم تنقطع عبر التاريخ من أجل البناء .. بناء الانسان وخيره ^{وإثرائه} وتقدمه .

د. سمير سرحان



لا

مجلة النعود

بقلم: الدكتور عبد الحميد يونس

لم نعد في حاجة الى التعريف بالتراث الشعبي وجمعه وتصنيفه ودراسته ، ذلك لأن الثقافة ، بالمفهوم العام هي القوام الانساني للفرد وللجماعة . ومن هنا ظهرت مجلة الفنون الشعبية ، التي صدر العدد الأول منها في يناير سنة ١٩٦٥ . وقامت برسالتها الإيجابية ، لتكون حلقة بارزة من حلقات حياتنا الفكرية والفنية . وأسهم في تحريرها الكثيرون من المتخصصين والحبين للتراث الشعبي . وأصبحت هذه المجلة بمثابة القلب النابض بحياة المجتمع العربي ، بصفة عامة ، والمجتمع المصري بصفة خاصة . وتعد هذه المجلة رائدة في مجال الفنون الشعبية . وهي التي تفرح بانها دعت الى انشاء معهد للفنون الشعبية ، الذي يحقق الدراسة ويوصلها ، ويعد الأجيال المتعاقبة للكشف عن معالم تراثنا الشعبي الاصيل .

بسم الله الرحمن الرحيم

وكل الدارسين لتراثنا الشعبي يذكرون مدى الاهتمام بهذه المجلة ، والاقبال عليها ، والافادة منها . وهي الحقيقة التي تسجلها الرسائل المتعددة ، التي ظلت تصل الى هيئة تحريرها من القراء والدارسين في مختلف بقاع العالم . وأنا من ناحيتي أسجل أن متخصصين كثيرين ظلوا يبعثون الى باعتباري من الذين يساهمون في تحرير المجلة ، وأن بعض هذه الرسائل كانت ترد الى حتى بعد أن توقفت المجلة عن الصدور .

واتسع مجال الاهتمام بالتراث الشعبي في عالمنا العربي ، فانشئت مراكز لدراسة هذا التراث في العديد من البلاد العربية . وأعانت هذه المبادرة الوافقة الحية على استكمال الدراسات الانسانية ، ووضع التراث الشعبي في مكانه الجدير به من هذه الدراسات .

وظهرت مجالات متخصصة أيضا في ربوع مختلفة من الوطن العربي الكبير ، نذكر منها مجلات « التراث الشعبي » في العراق « والفنون الشعبية » في الأردن « والمأثورات الشعبية » في قطر .

ومن أبرز وظائف مجلتنا هذه أنها تسجل أو تلخص الدراسات الميدانية ، التي ينهض بها الفريق المتخصص في جوانب مختلفة من التراث الشعبي ، كالعادات والتقاليد والآداب والفنون الشعبية ، وإبراز الوثائق أو الصور الخاصة بملامح مجتمع له مقوماته وخصائصه .

ثم إن هناك تلخيصا وإفيا للمقالات والدراسات باللغة الانجليزية لكي يستطيع الدارسون غير العرب الاطلاع على هذا الجهد العلمي والفني ، وهو ما ينمّر ، في الوقت نفسه ، دراسات مقارنة ، تعين على الكشف عن الأصالة ، من ناحية ، وعن وجوه التأثير والتأثير ، بين مختلف البيئات ، من ناحية أخرى .

وظلت الحاجة الى صدور هذه المجلة قوية ومؤثرة ، لأن الرأي العام الفكري ، استمر يحس بالحاجة الى مواصلة التعبير عن وجدانه الشعبي ، وهو اليوم يعيد إصدار هذه المجلة ، لتكون استعادة لهذا الجهاز ، الذي لا يمكن ان يستغنى عنه ، بعد أن اعترفنا بأن التراث الشعبي هو الجانب الأكبر من ثقافتنا العريقة المتواصلة .

ومجلة الفنون الشعبية ، اذ تعود الى الصدور ، تؤكد قيمة تراثنا الشعبي ، وتعمل في الوقت نفسه على تحقيق الخطوات الإيجابية في الكشف عنه ، وجميعه وتصنيفه ودراسته ، الى جانب تقديمه الى المتعلمين الذين كانوا يجهلونه ، أو يستملون عليه . وإنني لأشعر بالسعادة الغامرة في هذه اللحظات ، التي أتيج لي فيها أن أسجل عودة هذه المجلة الى الصدور ، ونهوضها برسالتها الإيجابية ، في حياتنا الثقافية . وحسبي أن أحس ، في الوقت نفسه ، بقبطة المتخصصين في التراث الشعبي بخاصة ، والمثقفين به ، والمبدعين من الفنانين والأدباء الذين يستلهمون هذا التراث ، بعامة . ومن حقهم أن يسجلوا في هذه المجلة ثمرات أبحاثهم ، ونتائج قرائحهم ، الى جانب إبراز الشواهد والوثائق التي تعرض ملامح الوجدان الشعبي في مختلف بيئاته ومراحله .

وسأجد من ناحيتي الفرصة المتاحة لكي أواصل جهدي في هذا المجال ، الذي أعيش به وثه .

مجلة الفنون الشعبية

ياتي هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية ، بعد غيبة . لتستأنف المجلة ، دورها الرائد في تاصيل الاهتمام العلمي بمآثوراتنا الشعبية ، جميعا ، وتصنيفا ، ودراسة ، واستلهاما ، وإبداعا .

ولعله مما يسعد الذين تابعوا هذه المجلة منذ بدايتها ، أن كثيرا مما دعت اليه قد تحقق على الصعيدين المصري والعربي ، فقد دعت المجلة على لسان استاذنا الجليل الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس الى انشاء المعهد العالي للفنون الشعبية ، في إطار أكاديمية الفنون ، ليقوم بدوره في التاصيل والبحث العلمي من ناحية ، وفي اعداد المتخصصين الذين ينهضون بجمع المآثورات الشعبية ودراساتها من ناحية اخرى ، وقد انشيء المعهد العالي للفنون الشعبية عام ١٩٨١ .

ودعت هذه المجلة الى الاهتمام بدراسات المآثورات الشعبية على مستوى الجامعات العربية ، ذلك أن معظم هذه الجامعات - فيما تدا جمعتي القاهرة وعين شمس - لم تكن قد اعترفت بعد بأهمية هذه الدراسات . ولعله مما يبهج النفس ، ويسعد العقل ، أن ننشر دراسات المآثورات الشعبية في كل الجامعات العربية تقريبا ، وأن تحظى بالاحترام اللائق بها .

كما دعت المجلة أيضا الى انشاء مركز عربي قومي للمآثورات العربية ومراكز محلية ، وقد تحقق انشاء كثير من المراكز المحلية في معظم الاقطار العربية ، كما ظهرت نواة لمركز عربي يضم سبع دول عربية ، هو مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ، (ومقره الدوحة - قطر) ، وهو يسمى لأن يحقق هذا الهدف الكبير الذي دعت اليه المجلة .

ولا يمكن أن يتجاهل المهتمون بالمآثورات الشعبية ، زيادة هذه المجلة بين المجالات المتخصصة ، وهو ما كان له أثره في استمرار اصدار مجلة التراث الشعبي العراقية ، وظهور مجلة الفنون الشعبية الأردنية (توقفت الآن عن الصدور) ثم مجلة المآثورات الشعبية التي تصدر عن مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية . كما لا يمكن أن ينكر أثر هذه المجلة ، في أن تولي المجالات العربية ذات المستوى الرفيع جانبها من

اهتمامها - في فترة توقف المجلة - للدراسات الخاصة بالماثورات الشعبية ، ونخص بالذكر مجلة عالم الفكر (الكويت) التي خصصت عدة أعداد لتناول قضايا الماثورات الشعبية العربية .

نقد تحقق كل ذلك خلال السنوات العشر الأخيرة ، والمجلة متوقفة عن الصدور ، ولكن البادرة الطيبة في الأرض الطيبة ، تبقى ، وتزهر ، وتثمر ، ما ينفع الناس . . ومن هنا كان حرصنا على أن يكون هذا العدد الثامن عشر ، فنحن لا نبدا من فراغ ، وبذلك نتحقق روح الماثورات الشعبية لهذا الشعب العريق التي تدعو اليه التواصل والتكامل .

ورأى أن السيرة اعتنت به عناية خاصة ، وأنه أقرب الشخصيات التي حفلت بها السيرة ، إلى الصورة التاريخية . أما عز الدين أبيك فقد اتخذت منه السيرة موقفا عدائيا ، لما رآه الفنان الشعبي فيه من عدوانية وانتهازية بالإضافة إلى وقوفه ضد الظاهر بيبرس . ويخلص الدكتور قاسم إلى عدة حقائق مهمة، أولها لتأكيد على أن الفنان الشعبي ليس «وُرخا» وإنما هو يوظف الأسماء والأماكن والأحداث التاريخية خدمة هدفه الفني فحسب وثانيها أن البناء الفني للبطل في المهوم الشعبي يكتسب أهمية خاصة حين يكون البعد الديني الماطفي من أبرز أبعاد الشخصية وثانيها أن السيرة تحثني بالشخصيات التاريخية التي لعبت دورا لصالح الناس ، واتخذت موقفا عدائيا ضد من عملوا على الإضرار بالمصالح العامة .

وتأتي دراسة الدكتور شوقي عبد القوى لتمرز بين تخصصه في التاريخ وفي الماثورات الشعبية ، ولتقدم لنا جانباً من تراثنا الشعبي الذي يتمثل في احتفالات المصريين بأعيادهم ومناسباتهم العامة والخاصة في الفترة التي تسبق دخول العثمانيين .

ويشير الدكتور شوقي في دراسته إلى مشاركة المصريين بجميع طوائفهم في الاحتفال بمختلف الأعياد ، والمناسبات ، كعيد الشهيد لدى المسيحيين ، وعيد النيروز ، ويضيف المهرجان الكبير الذي يصاحبه والشسكل التمثيلي الهزلي الذي يقوم به « أمير النيروز » .

ويحتوي هذا العدد عدة دراسات متنوعة ، لتلتي كلها حول الماثورات الشعبية وقضاياها بطبيعة الحال ، ولقد حرصنا في هذا العدد الصعب - لكثرة ما قدم لنا من دراسات متميزة - أن نقدم بعض الإسكاتذة الذين نتمز بهم ، والذين كسبتهم الماثورات الشعبية إلى جانبها، فاصبحوا أكثر حماسا لها، واهتماما بها من وجهة نظر التخصصات العلمية التي يصدرون عنها .

الأستاذ الدكتور قاسم عبيد قاسم

استاذ متميز متخصص في الدراسات التاريخية ومهتم بالتاريخ الاجتماعي ، وتاريخ الناس العاديين ، ومن هنا جاء اهتمامه بالماثورات الشعبية ، وخاصة السير الشعبية التي يضعها في مصاف الوثائق التاريخية التي يعتمد عليها المؤرخ ، والتي اتفق المتخصصون على صحة الاعتماد عليها . وهو يقف عند سيرة الظاهر بيبرس ، لينظر في الشخصيات التاريخية التي حفلت بها السيرة ، وكيف قدمها الفنان الشعبي ، بما يختم الهدف الاجتماعي والثقافي للسيرة ، ويبرز دور الإنسان المصري العادي الذي أهمله المؤرخون . ومن الشخصيات التاريخية التي تناولتها السيرة « صلاح الدين الأيوبي » الذي تصرف الفنان الشعبي بحرية كاملة تجاهه ، وتجاه الوقائع التاريخية التي ارتبطت به . وكذلك « شجرة الدر » التي صورها الخيال الشعبي على نحو يكاد يختلف تماما عما سجله المؤرخون عنها . ووقف الدكتور قاسم عند شخصية الملك الصالح نجم الدين أيوب »

ناحية أخرى من زاوية المنهج الذى استخدمه
اذ يرى أن الوظيفة المركبة التى تحققها
الفزورة ، إنما تتحقق من خلال وسيلة
لغوية ، يطلق عليها علماء اللغة الالتباس ،
وهو هنا ينبه الى أن غموض اللغة الذى قد
يكون ملحوظا فى الفوازير ليس غموضا
حقيقيا ، بل هو غموض قائم على نسوع من
الاتفاق الضمنى بين قائل الفزورة ، ومتلقيها
وأن لذة الاكتشاف والتنوير تتحقق للمتلقى
عندما يتكشف الغموض الدلالي والتركيبي
لمباراة اللغز أو الفزورة ، كما يؤكد على
الوظيفة الاتصالية للفزورة الى جانب الوظائف
الأخرى من إثارة الدهشة ، وتحقيق المتعة
الذهنية والنفسية وغيرها ، وأثر كل ذلك على
بناء الفزورة ووظيفتها .

أما الأستاذ صفوت كمال وهو على راس
الجيل الثانى بعد جيل الرواد أمثال الأستاذ
الدكتور عبد الحميد يونس والاستاذة
الدكتورة سهير القلماوى والرحومين الأستاذ
الدكتور محمد العزيز الأهوانى والأستاذ
أحمد رشدى صالح ، فيتناول موضوعا يشور
حوله الجدل ويهتم لخصوبته وحيويته وهو
« استلهام عناصر من الفولكلور فى الإبداع
الفنى الحديث » .

وهو يحدد منذ البداية طبيعة المشكلة
التي تتبلور فى عدم خضوع كثير من عمليات
الإبداع الفنى الحديث المعتمدة على عناصر
وموضوعات فولكلورية لأمس نظرية تصدر
عنها أو أصول تقوم عليها ، ومن ثم تظل
المشكلة قائمة فى المجال النقدى وفى مجال
الحوار بين الفنانين أنفسهم ، وبينهم وبين
الدارسين المتخصصين والنقاد الذين يرون أن
مواد الإبداع الشعبى مجال خصب للكشف
عن مقومات ومكونات الثقافة المصرية .

ويشير فى هذا الصدد الى أن تراثنا
العربى ، والتراث العالمى أيضا يتضمن كثيرا
من الموضوعات التي استلهمت من التراث
الشعبى على مر العصور . ويكفيها
أن ننظر فى تراث الأصمعى والجاحظ

كما يقف عند الاحتفال بوفاء النيل ، وكذلك
الاحتفال بموسم المحجودوران بلحبل فى شوارع
القاهرة ، وبقدوم شهر رمضان وغير ذلك من
موسم وأعياد ، لعل أهمها بالطبع عيد
الفطر والأضحى ، والاحتفال بولادة النبی صلی
الله عليه وسلم ، وما يصحبه من مظاهر ،
ما زال الكثير منها باقيا الى الآن .

أما الدراسة الثالثة للأستاذ الدكتور
أحمد عثمان وهو أستاذ متخصص فى
الدراسات اليونانية واللاتينية ، فهي تضيف
بعدا جديدا الى هذا النوع من الدراسات ، اذ
يتناول الدكتور عثمان فى دراسته حول
« التقنية الشفوية للنشد الملحمى » قضية
الأداء فى الآداب القديمة ، حيث كانت هذه
الآداب فى مجملها تنقل شفاهيا . وهو يقدم
مجموعة من الأدلة الواضحة تؤكد هذه
الشفاهية من خلال تحليله للغة ملحمتى
هوميروس الشهيرتين الإلياذة والأوديسة ،
وأسلوبهما . ويذهب الى أن المصادر القديمة
تثبت أن هذه الآداب تنبع من عدة مصائد
مما يوضح بجلده أنها تمثل نهرا ثريا متدفقا
ذا روافد عدة ، ظلت تصب فيه ، وتثريه
حقبة طويلة من الزمن . واهتم الدكتور عثمان
بمناضرة الأداء فى الملحمتين الشهيرتين وهى ،
النص والرواي والجمهور ، ليقدم صورة
واضحة لعلاقات هذه العناصر ببعضها
البعض ، ومدى فاعليتها ، وأثرها على صياغة
النص ، كما قارن ذلك بالروايات الشفاهية
فى بعض المجتمعات الأفريقية ، لكى يقدم لنا
صورة لثقافة شفاهية ، تقرب الى أذهاننا
صورة المجتمع الهوميرى فى اليونان القديمة .
وتأتى دراسة الدكتور نصر أبو زيد عن
« الفوازير ووظيفتها وبنائها اللغوى »
لتعتمد المدخل اللغوى سبيلا الى الكشف
عن خصوصية بناء الفزورة ، وخصوصية
الوظيفة التي تؤديها وتميزها عن غيرها من
الأنواع الشعبية الأخرى كالنكتة والمثل
وغیرها . وهذه الدراسة على صغر حجمها
رائدة فى هذا المجال الذى نفتقد الاهتمام
به ، ومن هنا تأتى قيمتها من ناحية ، ومن

والأصفهاني وابن خلدون والقلقشندي وغيرهم
لنكتشف جذور هذا الاهتمام .

ويركز الأستاذ صفوت كمال على مجموعة
من المايير التي تميز عملية لاستهلاك مثل
التواصل الثقافي في الابداع الفني ، والتليات
والتغير في الابداع الشعبي ، ليخلص في
النهاية الى أن هذا الاستهلاك لا يهدف الى
الحفاظ على تلك العناصر كما هي وإنما هي
في جوهرها عملية معقدة تهدف الى الكشف
عن القدرات الإبداعية للشعب ، دون تقوقع أو
انغلاق .

ويقدم الدكتور على زين المايرين دراسته
عن « **الحلى الشعبية النوبية ورموزها** » مؤكداً
على ما للحلى الشعبية وطرق صياغتها من
أهمية في التعرف على عادات المجتمع وثقافته
إذ أنها تحمل الكثير من سمات البيئة والمجتمع
الذي ينتجها ، ورموزه ومعتقداته وهو يركز
في دراسته هذه على الحلى التي تقدم في
مناسبة الخطبة والزواج . ويعد أسماء هذه
الحلى واستخداماتها كما يشير الى اهتمام
المجتمع النوبى بالحلى الذهبية خاصة لارتباط
ذلك في نظرهم بالطهارة .

وتأتى دراسة الأستاذة زينب عبد الفتاح
عن « **حرفة السروجية** » لتلقى الضوء على هذه
الحرفة التي نسيت وأهملت ، وتقدم رسماً
تاريخياً لها ، والدوافع التي قامت من أجلها ،
وارتباطها ببعض الحرف الأخرى كالنسيج
والإشغال المعدنية ، وصناعة الهاميز ، ومشابك
الأرطبة ، ودبح الجلود ، مع الربط بين كل
ذلك والعادات السائدة في كل عصر .

وتكشف الأستاذة زينب عن أن هذه
السروج كانت تحمل منذ أقدم العصور رموزاً
تفصح عن مكانة الفارس والفرس ، كما
أبرزت غاية ما وصلت اليه تلك الحرفة في
مصر ، وخاصة في عصر الفاطميين الذين
اعتنوا بهذه المهنة ، واقتنوا في تزيين
سروجهم ، حتى أن بعضها كان من الذهب
والفضة الخالصين ، وأنهم خصصوا لها
خزائن خاصة .

وإن لابد أن يكون للطفل نصيب من
اهتمام هذا العدد ، خاصة ، أن الاهتمام
بالطفل يتصاعد عاماً بعد عام ، وتعد
المنوعات والمؤتمرات المتخصصة حول تربيته
وثقافته وما الى ذلك . ومن هنا جاءت دراسة
الأستاذة وداد حفيد عن « **لعب الأطفال**
بين الاستيراد والاستهلاك » لتثير قضية
خطيرة وهي امتلاء السوق المصرية والعربية
بالعاب أطفال ليست من انتاج هذه الثقافة ،
وأن هذا يشكل خطراً كبيراً على الروح
الابتكارية للطفل المصري والعربي التي تستلهم
الموروث ، وترعى البيئة في تشكيلها
لألعابها الشعبية ، وأستاذة وداد بحماس
شديد تقيم الدليل على أن الطفل المصري مازال
يصنع بخاماته المحلية البسيطة ألعاباً من
إبداعه وإبتكاره ، وقدمت نماذجاً لها ، ودعت
المهتمين بثقافة الطفل الى بحث كيفية استهلاك
عناصرها ، ليقدموا للطفل المصري لعبات
تناسبه وتسهم في الحفاظ على تنافسه مع
بيئته وثقافته وتدمع في الوقت ذاته احساسه
بذاته ، وبناءه الثقافي ، وتأكيد وجوده .

ويكتب الأستاذ الدكتور أحمد موسى عن
علاقة الإنسان بالزمان ، كما يصورها الأدب
الشعبي ، معتمداً في المقام الاول على استقراء
النصوص الشعبية ذاتها محاولاً أن يقدم
مدخلاً لدراسة هذا الموضوع المهم ، وهو
يرى أن وعى الإنسان بذاته لا ينفصل
عن وعيه بالزمان ، وعلى ذلك يحتل الوعي
بالزمان مقدمة العناصر التي تشكل وجدان
الإنسان ، وأن هذا يبدو واضحاً معبراً عنه
في الحكايات الشعبية وفي السير والمواويل ،
والأمثال وغيرهما من أشكال الابداع الشعبي
وعرض الكاتب للجوانب الرئيسية للزمان
كما تتضح في بعض الأنواع الشعبية ، كما
حاول دراسة علاقة هذه العناصر بعالم الخبرة
والوجود الانساني كما تصوره الثقافة
الشعبية التي اختزنها عقل الجماعة ، وانعكاس
ذلك على سلوك الأفراد وتعبيرهم عن أنفسهم .

ولم يكن ممكنا ونحن نعد لهذا العدد أن نتجاهل حدثا ثقافيا وفنيا بارزا ، هو **المهرجان والمؤتمر النوعي الأول للفنون وثقافة البوادي** الذي عقد في العريش بشمال سيناء في الفترة من ٦ الى ١٥ ديسمبر ١٩٨٦ ، ومن ثم يقدم الأستاذ محمد هلال عرضا لأهم ما دار في المؤتمر من أبحاث والمهرجان الذي تولت الثقافة الجماهيرية ، ومحافظة شمال سيناء إقامته ، وأسهم فيه عدد كبير من الدارسين والفنانين ، وفرق الرقص الشعبي لسبع محافظات ، التي قدمت عروضها أثناء المهرجان ، ولاقت اقبالا جماهيريا كبيرا .

المحور

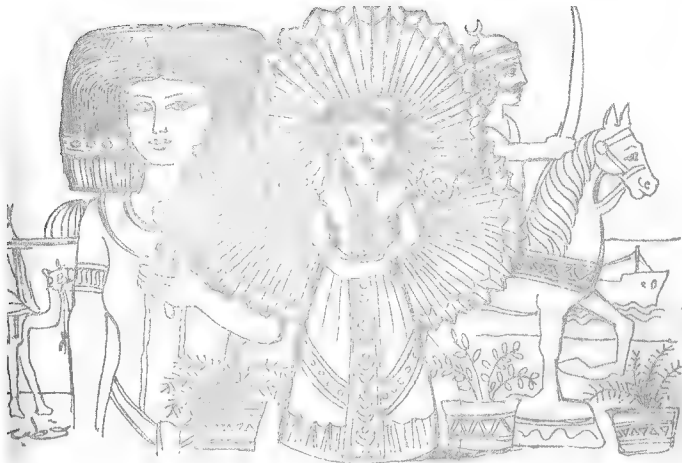
مجلة الفنون الشعبية مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

الثمن : ١٠٠ قرش

أو ما يعادلها ، مضافا إليها مصاريف البريد

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

ت : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٦٤٩



استلها من عناصر الفن الفولكلور في اللبّادح الفنّي الحديث د. شوقي كمال

لقد كانت وما زالت عملية استلها ، أو استخدام ، أو اقتباس عناصر ، أو مواد أو موضوعات من الفولكلور المصري في الإبداع الفني الحديث ، وبمختلف وسائل هذا الإبداع الفني ، موضع حوار دائم بين الفنانين أنفسهم الذين ينتهجون هذا النهج ، وبين الباحثين والدارسين الذين يرون في مواد الإبداع الشعبي مجالا خصبا للكشف عن مكونات الثقافة المصرية ، بتراثها ومأثوراتها الشعبية كما ظل الحوار مستمرا بين النقاد والمثقفين حول ما قدمه الفنانون الحديثون من أعمال فنية على اختلاف تنوعها ، وتنوع موضوعاتها ، وعلى أصالة هذه الأعمال الفنية الحديثة التي تعتمد في موضوعاتها على عناصر أو موضوعات من المأثورات الشعبية المصرية .

التاريخي ٠٠٠ أم انه مجرد استغلال لشعبية هذا الابداع ومحسولة من الفنان لاقتناص اعجاب الجمهور صاحب هذا الابداع !! ٠٠٠ أم ان العملية كلها وفي حد ذاتها ، هي عملية مسخ وتزييف للابداع الشعبي تحت اطار مصطلح الحداثة ، واستغلال ممقوت للمأثورات الشعبية ؟ هل الفنان بعمله الحديث هذا قسم فعلا لمأثورات مجتمعه من خلال وعيه للمسئولية الفنية ازاء مجتمعه ، أم انه لجأ الى المأثورات الشعبية كوسيلة من وسائل تغطية قصوره الفني ومحدودية ثقافته .

تساؤلات عدة كانت تفرض نفسها على تفكيري كلما تأملت عملا فنيا حديثا يعتمد في مادة موضوعه على عناصر أو مواد من الابداع الشعبي سواء أكان هذا العمل من فنون الغناء والموسيقى أم من فنون الرقص أم من الفنون القولية التي تدرج تحت مفهوم الأدب من شعر ونثر ، أم من الفنون التشكيلية أو التطبيقية .

تساؤلات تحمل اجابات متنوعة واجابات تطرح أسئلة عدة مادامنا لم نحدد قواعد دقيقة للتقييم . ولم نتعرف بدقة على وظيفة وغايات الابداع الشعبي نفسه ٠٠٠

انها تساؤلات أطرحها كمحاولة للبحث عن أسلوب واضح في الحفاظ على الخصائص المتميزة في الابداع الفني الشعبي ووقاياته من عبث العابثين .

كما ان اندفاع الفنانين الحديثين أو بعضهم الى مجالات المأثورات الشعبية وموضوعاتها لتكون موضع ابداعهم الفني الحديث لا بد وأن يجعلنا نتساءل عن حقيقة هذا الاندفاع — هل هو اندفاع نحو البحث عن الأصالة أم هو انهيار بما يحمل هذا المأثور الشعبي من قوة التعبير وصدقته — أم هو اندفاع بدافع من حب الوطن والنظر القومي . أم هو مجرد تعاطف من الفنان مع ذكريات مجتمعه وحنين عاطفي نحو

لقد أتاحت لي الفرصة أكثر من مرة — منذ بداية النصف الثاني من هذا القرن ، للاستماع أو المشاركة في المحاورات الجادة حول أصالة الموضوعات التي تقسمها الفرق الاستعراضية أو فرق الفنون الشعبية ، أو بعض الأعمال المسرحية ، أو ما يقدمه بعض الكتاب والأدباء والشعراء من صياغات جديدة لنماذج من الابداع الشعبي أو عما قدمه الفنانون التشكيليون من أعمال فنية ، تحمل في موضوعاتها جوانب واضحة المعالم من أنماط الابداع الفني الشعبي ، أو استلهاهم مواضيع من السير والقصص الشعبية والمادات والتقاليد في أعمالهم الفنية الحديثة — الى غير ذلك من موضوعات أو عناصر فولكلورية في أعمالهم الفنية الحديثة ، مع تنوع المدارس الفنية التي ينتمى اليها هؤلاء الفنانون وتمدد تخصصاتهم . وعلى الرغم من حيوية ما دار من حوارات وأهمية ما أثير من تساؤلات ، لم توضع بعد أسس محددة لعمليات التقويم الفني أو التقييم ، التي يمكن ان تخضع لها عمليات الابداع الفني الحديث والتي تمتد على عناصر أو موضوعات من التراث الشعبي .

وكانت اجابتي الذاتية ، على ما أراه أو أسمعه أو أقرأه من ابداع حديث ينسب من حيث مجاله الفني الى مجال المأثورات الشعبية ، هي في واقع الأمر :تساؤل آخر وليسبت اجابة محددة ، وذلك من حيث هل يخضع هذا الابداع الحديث لعوامل ومعايير التقييم الفنية من حيث انه « فن » أولا ؟ ٠٠٩ ثم ثانيا هل يعبر بحق عن مضمون من مضامين المأثورات الشعبية ؟ .

هل هو عملية فنية بكل مواصفات عمليات الابداع الفني ، 'تضيف الى واقع المأثورات الشعبية ، اضافة جمالية وفكرية ، أم ان هذا العمل الجديد مجرد محاكاة وتقليد لأشكال من الابداع الشعبي الفني دون ادراك لوظيفة هذا الابداع أو معرفة دلالاته الاجتماعية وسياقه

العالم شرقه وغربه ... وعلى مر حقب النظور
الحضارى للانسان *

وهو أمر تناوله مؤرخو الثقافة الانسانية
بما تشتمل عليه هذه الثقافة من ابداعات
فنية متميزة *

ولقد شهد عصر النهضة فى أوروبا وما تلاه
من عصور اتجاهات فنية متنوعة وبخاصة فى
النزعة الرومانسية واتجاه بعض الأدباء
والفنانين الى ابداعات الناس العاديين والتعرف
على فنونهم وعاداتهم وتقاليدهم ببساطتها
أو أصالتها * والتعبير عنها بوسائل التعبير
المختلفة وكذلك استخدام نفس المواد والوسائل
التي يستعملونها فى ابداعاتهم الفنية والتقليدى
والشعبى *

كما شهد القرن الثامن عشر والتاسع عشر
تحولا فى الدراسات الانسانية من حيث
الاهتمام بالإبداع الشعبى ، باعتباره تعبيراً
قومياً يعبر عن فكر ووجدان الجماعة الانسانية
فى بيئاتها المتميزة ، ومن حيث انه إبداع
يعبر عما توارثه أبناء المجتمع تلقائياً من خبرة
ثقافية حية ذات طابع متميز فى الثقافة
الانسانية *

ولقد كانت جهود بعض الفنانين والأدباء
العظام فى استلهم واستخدام اقتباس
موضوعات أو عناصر من الإبداع الشعبى فى
الأعمال الفنية الكبيرة ، موضع تقدير علماء
الفولكلور بل دافعا آخر للباحثين فى الكشف
عن مجالات متنوعة ومتعددة من أشكال وأنماط
الإبداع الشعبى فى مجتمعاتهم *

كما كان لتلك الجهود الفنية دورها فى
نشر الوعي القومى 'بثراث الشعوب والانتباه
الملمى الى ما تتضمنه مآثورات الشعوب من
قيم جمالية وفنية لم يلتفت اليها من قبل *

وهي قضية ليست بالجديدة فى الثقافة
العربية * فكثير من أعمال المفكرين والأدباء
العرب القدامى ، تلخر بمواد من المآثورات

اشكال من التعبير ذات خصائص قومية أم هو
مجرد انطافه فى الحركة الفنية والثقافية
المعاصرة نحو منابع يفترض فيها الفنان انها
سهلة أو واضحة المعالم ..

أم ان العملية الادارية فى الإبداع الفنى
المصرى الحديث أصق من ذلك كله فالفنان
المصرى كما نعرفه من خلال أعماله القديمة على
جدران المعابد والمقابر كان بطبيعته يميل الى
تسجيل الحياة اليومية ، واستلهم واقع الحياة
فى ابداعاته الفنية تصويراً ونحتاً وأدباً ولولا
إبداع الفنان المصرى القديم على مر العصور
ما كان لنا ان نعرف الكثير عن الحياة المصرية *

كما أنه لسوا عمليات الجمع والتسجيل
والدراسة لألماط وأشكال الإبداع الشعبى
المصرى فى مختلف قطاعاته الاجتماعية والمكانية
ما كان لنا ان نتبين بوضوح مدى القدرات
الإبداعية لهذا الشعب الذى كانت وما زالت
مسئوليته الانسانية هى صنع الحضارة والحفاظ
عليها *

تساؤلات وتساؤلات ..

منها ما له اجابة واضحة ، ومنها ما يحوطه
الزمان والتاريخ أحياناً بالغملة تحظى اجاباتها -
ومنها ما يكشف الزمان والتاريخ عن بعض
اجاباتها ... أحياناً ...

ان التماثل لواقع الاهتمام العلمى بثراث
ومآثورات الشعوب يهدد ان البداية كانت فنية
قبل ان تكون بنائية مقننة أو بنظر منهجى
محدد *

بل ان عملية استلهم أو استخدام أو
اقتباس عناصر من الفولكلور فى أعمال فنية
عظيمة كانت هى الأساس فى إثارة الاهتمام
بمواد الإبداع الشعبى وهى عملية فنية لها
تاريخها الطويل فى تاريخ الفن العالمى ...
سواء كان ذلك فى أعمال الفنانين العظام من
مصورين ونحاتين أم موسيقيين وأدباء أو فى
دراسات ثقافات الشعوب ، وفى مختلف بلدان

كما غير قليل من الماثورات الشفاهية التي
التفت الى أهميتها وواد الثقافة العربية قديما
وحديثا .

فالموضوع الذي نتناوله الآن ينصرف بصفة
خاصة الى جانب محدد من ثقافتنا المعاصرة
وهو استلهام المواد الفولكلورية في الإبداع
الفنى الحديث .

استلهام العناصر الفولكلورية :

لا شك ان استلهام مواد من الفولكلور أو
من التراث الشعبي القومى يساعد على نشر
الوعى القومى بثقافة الأمة ويؤكد مشاعر
الانتماء للوطن في قطاعاته المختلفة . . كما
ان استلهام العناصر الفولكلورية أو استخدامها
في أعمال محدثة يعطى للحديث أصالة وبعدا
تاريخيا . . . ولكن يجب ان يكون هذا العمل
الجديد بإمكاناته الحديثة ووسائله الفنية
التطورة مبرزا للخصائص القومية الانسانية
ومحافظا في الوقت نفسه على أصالة الإبداع
الفنى الشعبى دون تشويه أو تزيف وأن
يكون اقتباس الفنان المتقف لعناصر الماثورات
الشعبية اقتباسا فنيا يحفظ للأصل الشعبى
روحه وطابعه الفنى الخاص .

ان اقتباس العناصر الشعبية هو مجال
رحب لكل فنان أو أديب ينهل من مزاياه مما
يروى طمأه الفنى في إبداع ما يؤكد شخصيته
الفنية وشخصية أمته التى ينتمى إليها فى
الوقت نفسه . كما يثمر بأعماله الحديثة ثمرة
ناضجة أريجها حب الوطن ومناقها الوفاء
للشعب . ذلك الشعب الذى أعطاه من جهده
ما جعله منبرا من منابر الاعلام عن قيم وتقاليد
المجتمع .

هذا المنهل الكبير من الإبداع الشعبى
باختلاف مشاربه من أدب يرويه العامة ، أو
أغاني تتغنى بها الجماعات المختلفة فى قطاعات
متنوعة من المجتمع أو حكمة وإعابة أو مثل
يلخص تجربة واقعية أو فكرة صائبة . أو فى

الشعبية ويكفى الإشارة الى الاصمعى والمجاهد
والاصفهانى والمسعودى وابن خلدون والمقرئى
وابن اياس والعلاشىندى من مفكرى وأدباء
ومؤرخى الثقافة العربية الأقدمين للتعرف على
جذور هذا الاهتمام بماثورات الشعوب فى
أعمالهم العظيمة وسجلاتهم التاريخية الضاربة
فى عمر الزمان قرونا عديدة . . كما ان حركة
الاهتمام بالثقافة القومية المصرية ارتبطت فى
عصرنا الحديث بالنظرة العلمية الى هذا التراث
الشعبى ، وما واكب ذلك من اهتمام الدولة
بالفولكلور كمادة وكعلم ، سواء تمثل ذلك فى
انشاء مركز دراسات الفنون الشعبية أم فى
ادراج مواد الفولكلور ضمن مناهج الدراسة
فى الجامعات والمعاهد الفنية العليا أو بانشاء
المعهد العالى للفنون الشعبية أم فى تأسيس
الفرقة القومية للفنون الشعبية وغيرها من
فرق القليمية فى محافظات جمهورية مصر
العربية أم فى ايجاد العديد من البعثات العلمية
للتخصص فى فروع علم الفولكلور ومناهج
بحثه وقد نتج عن ذلك كله تكوين جيول
يضى مسئوليتها الوطنية تجاه ثقافة مجتمعه كما
يندرج مسئوليته العلمية فى الكشف عن
التواصل الثقافى الكائن فى بنية هذه
الثقافة . . . والعمل على ادراك مكونات هذه
الثقافة فى منابعها الأصيلة . . . التى يعبر
عنها الإبداع الشعبى بمختلف وسائل التعبير
من فسون قولية أو موسيقية أو تمثيلية
أخرى . . . وكل ذلك يشير بل يحدد عملية
التواصل الثقافى فى دراسة الماثورات الشعبية
والعناية بها .

والمجال هنا ليس مجال تبيان دور رواد
الثقافة العربية والمفكرين من أبناء هذه الثقافة
فى الحفاظ على موروثاتهم الثقافية ، تراثا
وماثورا ، كما انه ليس مجال الكشف أيضا
عن دور حركة الفولكلور المصرية بباحثيها
وروادها فى إثارة الوعى فى المجتمع العربى
من المحيط الى الخليج للاهتمام بالإبداع الشعبى
العربى تراثا وماثورا . فمن المعروف ان الكم
الكبير من التراث الثقافى العربى يحمل



« من أعمال الفنان أحمد الرشيدى »

شعبية أصيلة • كما ان الكشف عن هذه المادة الأصيلة ليست مسئوليته ، بقدر ما هي مسئولية الباحثين ودارسى الماثورات الشعبية •

ومسئولية الفنان الذى يقتبس عناصر وموضوعات من الماثورات الشعبية لا بد وان تكون محددة فى مدى استخدامه هذه العناصر استخداما جيدا أو صحيحة تبعاً لوظيفتها الأساسية فى الإبداع الشعبى •

لذلك كان من الضروري ان ينتبه الفنان الذى يستخدم هذه المادة ويقتبسها الى مدى أصالة هذه المادة فى الإبداع الشعبى •

كما أنه من الضروري أيضاً أن يتعرف الفنان على معنى ودلالات ووظيفة الموضوعات الشعبية التى يتناولها فى أعماله الفنية الحديثة ، حتى لا يدمج حساسه وإفئاله الفنى الى استخدام عناصر وموضوعات شعبية ، هي

أنماط الرقص الشعبى الذى يعبر عن فرحة الإنسان الواعية بالحياة • أو بالألحان العديدة من الموسيقى الشعبية التى تعبر عما يعتل في وجدان الإنسان من مشاعر وأحاسيس أو بما تعبر عنه مختلف أنواع الفنون التشكيلية والتطبيقية ، التى يستخدمها الإنسان فى حياته اليومية من تزيين الملابس وتطريزها وفنون التجميل والزينة وفنون المهارات واللعب بالصصى والسيوف والمهارات والبطولات ، وفنون الفروسية وأدب الحيل ، وغير ذلك من فنون الأدب الشعبى من شعر وغناء وسير وحكايات وغير ذلك من فنون الإبداع الشعبى التى ليست مصدر الهام للفنانين المتخصصين فى فرع منها بالذات ، بل هي مجال رحب متسع على اختلاف أنماطه لكل فنان على اختلاف تخصصه يأخذ منها ما يشاء ، فيستوحى مثلاً الفنان الموسيقى حكايات شعبية يعبر عنها بالحنان أو يصور الفنان التشكيلى مواضيع من القصص الشعبية والسير والملاحم أو يتغنّى الشاعر بجمال الزينة والحل الشعبية ، كل يتخذ وسيئته الخاصة يعبر عن واقع ومضامين ماثوراته الشعبية الشائعة فى مجتمعه • فالفنان المصمم للرقصات لا يقتصر إبداعه أو يتحدد فى استلهام الرقصات الشعبية ، بل يمتد الى مجالات أخرى فقد يجد فى حكاية شعبية مثل ست الحسن والجمال مجالاً رحباً لتقديم موضوعها فى أعمال تعتمد على الرقص الشعبى أو استلهام احتفال شعبى فى عمل جديد •

ان عملية الاستلهام تخضع فى حد ذاتها لقدرات الفنان الخاصة فى استلهام موضوع عمله من الإبداع الشعبى • فالفنان المعاصر وبقدرته الفنية على التعبير ، له مجاله الرحب فى ان ينقل ما يريد من الإبداع الشعبى ، الى مجال تعبيره بالوسيلة التى يريدها وبالاسلوب الذى يراه • فالعمل فى النهاية منسوب اليه ، ومعيار تقييمه هو معيار فنى خالص ، بالإضافة الى معيار آخر يتحدد فى مدى اعتماده فى موضوع تعبيره على مادة

العالمى للانسان ككل . وكذلك هى عملية كشف وتعريف عن مدى الاضافة الثقافية التى قدمها المجتمع - أى مجتمع - للثقافة الانسانية بصفة عامة . ودراسة أشكال وأنماط من الابداع الشعبى بما تشتمل عليه من عادات وتقاليد وطقوس هى سبيل من سبل الكشف عن العوامل المشكلة والمكونة لذات المجتمع فالشعب يعبر تلقائيا عن كوامن نفسه . . ويقدم بنفسه جوانب شخصية ثقافته المتميزة من خلال اشكال ووسائل ابداعه الفنى .

كما انه يحكى من خلال مروياته الشفاهية ومأثوراته المتوارثة موقفه ازاء تجربة الحياة على أرضه .

والفن الشعبى . . اذا جاز لنا استخدام هذا التعبير الخارج الذى يدل على مواد المأثورات الشعبية هو الصورة التكاملية لشخصية المجتمع . . تلك الصورة التى تنمكس جوانبها أو بعض ملامحها العامة أو سماتها الخاصة فى الابداع الفنى الشعبى وتظهر كذلك ، ضمن أشكال ممارساته المأثورات سواء فيما يقبىه من احتفالات عامة فى الأعياد والمناسبات القومية ، أو فيما يقدمه فى الاحتفالات الخاصة داخل البيت وفى الاحتفالات الخاصة والمناسبات العائلية . . من ابداع فنى . أو مما يمارسه خلال العمل أو الراحة . . ويرتبط بأنماط الممارسات الانسانية خلال دورة الحياة .

التواصل الثقافى فى الابداع الفنى :

الفن الشعبى بطبيعته هو فن حياة . . . حياة الانسان داخل مجتمعه . . . ذلك المجتمع الذى هو خلية حية داخل المجتمع الانسانى ككل .

لذلك حينما يتوجه فنان ما الى استهلاك مواد أو عناصر من مأثورات مجتمعه لا بد وأن يدرك ان ابداعه الحديث ، هو محاولة جادة

فى حقيقتها ابداع شعبى أصيل ، ولكن استخدامها فى غير موضوعها يقلل من قيمتها أو يغير من دلالاتها أو يفسد من وظيفتها . . بل قد يسبب هذا الاستخدام الخاطى ، رغم أصالتها فى الاساءة الى المجتمع نفسه مع مراعاة أن كل عنصر من عناصر الابداع الشعبى مرتبط بغيره ، وكل مادة من مواد الفنون الشعبية متصلة بغيرها رغم تميزها .

وموارد الابداع الشعبى سواء كانت من الفنون التشكيلية أو التعبيرية أو من الممارسات الطقوسية أو مما يرتبط بالعادات والتقاليد على كلها معاً ، ترتبط وتلتحم بعضها ببعض ارتباطاً والتحاماً عضوياً ، لأنها جميعاً تشكل بنية الابداع الشعبى وتكون بنائه الثقافى كسكل .

لذلك فإن من الأهمية بمكان لكى نفهم الابداع الشعبى لا بد لنا ان نفهم الشعب نفسه صاحب هذا الابداع الفنى ولن يكون من السهولة فهم الشعب نفسه الا من خلال دراسة أنماط ابداعه المتوارثة ومأثوراته الحية .

والكشف عن عوامل الثبات والتغير والاستمرار فى أشكال وأنماط وعناصر هذا الابداع لذلك كانت دراسة الفنون الشعبية والتعرف على أنماطها وتحليل عناصرها أو معرفة واقعها فى بنية الثقافة الشعبية وإدراك وظيفتها فى بنية هذه الثقافة . هى دراسة علمية دقيقة قبل ان تكون انطباعاً حماسياً أو حنيناً للذكريات ، لأن هذه الدراسة هى فى أصولها المعرفية دراسة تبحث فى الابداع الشعبى باعتبار أنه تعبير عن فكر ووجدان المجتمع ودراسة وسائل وأساليب هذا الابداع . كما انها فى الوقت نفسه تقييم لجوانب من حياة المجتمع الذى صنعها بذاته ومعرفة أيضاً بقيمة الانسان ، وإدراك لاجتماعه وشعوره . وتفسير لدلالات هذا الابداع المرتبط أساساً بعملية الوجود الثقافى للانسان فى مجتمع ما بين الوجود الثقافى



للكشف من جديد ، عن القيم الانسانية العليا
فى هذا الابداع الشعبى :

وانه بعمله الفنى الحديث ، يضىء حداثة
على القديم . كما انه يعطى أصالة لابداعه الفنى
الحديث . . . فى تواصل ثقافى بين ما كان
وما هو قادم فى مستقبل الأيام فالابداع الفنى
هو استشراف للمستقبل وليس محاكاة لما
كان . وهو اضافة من ذات الفنان الى واقع
ما هو كائن فى الحىاسة . فالموسيقار الذى
يستلهم لمنا شعبيا او يقتبس جملة موسيقية
شعبية فى عمله الحديث لا يكون ذلك بتوزيع
هنا اللحن على آلات موسيقية حديثة فحسب
بل بصياغة هذه الجملة فى بناء فنى جديد
يرتبط بقواعد التأليف الموسيقى الحديث .

كما ان الموسيقار الذى يستلهم قصة شعبية
فى موضوع حديث لا بد به مشاركة الفنية ان
يعبر عن البناء الدرامى لهذه القصة وان يطم
عمله بمتغيرات توحى بالجو العام لهذه القصة .

والفنان التشكيلى الذى يتناول مواضيع من
الفن الشعبى لا بد له ان يلاحظ تجانس الألوان
التي يتميز بها الفن الشعبى ، ويخرج من
إطارها التلقائى الى مجال خبرته الفنية فى
تكنولوجيا الألوان وان يصوغ فى عمله الفنى
الموتيفات والعناصر الأساسية التي استلهمها
من واقع الابداع الشعبى فى صياغة جديدة
تخضع لقواعد الفن وتعطى فى نفس الوقت
اضافة فنية جديدة للابداع الشعبى من خلال
الكشف عن قيمه الجمالية .

وفى مجال الرقص الشعبى لا يكتفى مصمم
الرقصات والمؤدى لهذه الرقصات ان يحاكي
الراقص الشعبى فى أدائه وبمهارة بدنية
متميزة ، بل عليه ان يتبنى من جديد فى
سياق فنى حديث الجمل والحركات والرقصة
فى وحدة تكاملية وتكون الحركات الشعبية
الاصولية هى وحدة من وحدات العمل ككل ،
ليخرج من إطار التكرار الى مجال التعدد
والتنوع .

حياته دون إخلال بمضمون وغاية ما نقل ...
ببل منها ما يتجاهله ليصبح مادة تراثية
وتاريخية وليس بمأثورات شعبية على الرغم
من كونها في فترة سابقة مادة أساسية من
مواد المأثورات الشعبية .

التغير والثبات في الابداع الشعبي :

لذلك افترض أن من حق الفنان المثقف
الحديث ، ان يتدخل بالتعديل والتبديل في
صياغة ما يقتبسه بشرط ان يكون هذا
التعديل أو التبديل ، هو نتيجة خبرة فنية
 واحتياجات ثقافية محدثة . والعمل من بدايته
الى نهايته ، هو عمل منسوب اليه أصلاً .
وتقييم النقاد له هو تقييم يعتمد أساساً على
المعايير والمفاهيم الفنية المحدثة ، ثم على مدى
تناوله فنياً للمادة الشعبية ، وتوظيفه لها
توظيفا فنياً يحفظ لهذه المادة وظيفتها أو
غايتها في الابداع الشعبي .

وكما نعلم ان الشكل نفسه في الابداع
الشعبي قد يتغير ويبقى وظيفته أو تغير الوظيفة
ويبقى الشكل ، أو أن الوظيفة تتبدل ،
والشكل يتعدل ليتوافق الموضوع أو المادة مع
وسائل الاستخدام في الحياة ، أو تبدل
الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تحوط
بهذه المادة أو بعناصرها الأصلية .

لذلك فإن عملية التغير التي يمارسها
الفنان الحديث في استخدام عناصر أو مواد من
المأثورات الشعبية في عمله الفني الحديث هي
حق مشروع ما دام هو نفسه متمكناً من خبرته
الفنية وعلى ادراك تام بطبيعة وتاريخ المادة التي
يستعملها أو يقتبسها أو يستلهمها في عمله
الفني الحديث ، وتنوعية وطبيعة هذا العمل
وقيمته الفنية .

فالعمل الذي يقدم هو عمل فني أولاً
وأخيراً ، وموضوعه الذي يرتبط بالمأثورات
الشعبية هو المحك في اختبار قدرة الفنان على
صياغة ذلك صياغة فنية محدثة ، دون انقسام

كما ان مصمم الأزياء والميكور ينتقى في
هذه المسئولية الفنية مع غيره من مصممي
العروض المسرحية والتي تعتمد على موضوعات
شعبية فليس نقل العمل الشعبي الى المسرح
يعطى للفنان المبدع الحق في الالتزام بما هو
موجود في الحياة بل يلزم الفنان أن يقدم رؤية
فنية مسرحية لما هو موجود في الحياة من أنماط
الابداع الشعبي ، بمعنى أن يوظف كل خبرته
الفنية المحدثة في تقديم موضوعاته المستلهمة
أو المستوحاة من الابداع الشعبي الأصل ، من
خلال ابداع فني حديث ، ودون استقاط ابعاد
فكرية على النص الشعبي تخرج به من دلالاته
الاجتماعية والفكرية الأصلية الى ابعاد تقصيه
عن مجالات البناء الفكري الأصل والأصيل ،
الذي يحصله النص الشعبي في أصالته الفنية
وظائفه في الثقافة الشعبية .

هنا مع ادراكنا ان العمل الفني الشعبي
حيثما ينتقل من واقع استخدامه في بيئة الى
واقع الاستخدام الفني في عروض محددة
الوقت والغرض ، لا بد وأن يضيف اليه الفنان
خبرته الفنية في تقديمه من جديد وهو أمر
له واقعه الفعلي في الابداع الشعبي نفسه .
فالراوى أو الصانع لعمل فني شعبي ، حيثما
ينقل عنه رواية آخر أو صانع آخر يتدخل
الراوى الجديد أو الصانع الجديد بإضافة من
عنده ، أو بتعديل وتغيير يتوافق مع واقع هن
يتلقى منه هذه المادة - وهو موضوع له
دراسات متخصصة تتناول علاقة النص
بالراوى - وهي عملية ابداعية جديدة الى حد
ما ، وعامل آخر من عوامل التغير والتعديل
في النصوص الشعبية ، بل ان المأثورات
الشعبية ، تتناقل من جيل الى جيل . كل
جيل يحفظ منها أشياء ويتجاهل أشياء
ويضيف اليها أشياء ، ويعدل من عناصرها .
وهذه العملية في حد ذاتها التي تقوم بها
الجيال التي تحفظ للفنون الشعبية
حيويتها واستمراريتها ، فالجيل الذي ينقل عن
غيره من أجيال سبقتة ، يتدخل بالتعديل أو
التغير ليتوافق ما حفظه ونقله مع معطيات

بين خبراته الفنية الواعية وقدرته على توظيف ذلك في الموضوع الذي اختاره ، ليكون مجال تعبيره الفني .

ان الفنان الذى يستوحى أو يستلهم أو يقتبس أو ينقل عملا من الابداع الشعبى ، كادلا ٠٠ أو عناصره منه ٠٠ لن يحميه أو يدافع عنه الابداع الشعبى ، لأنه اتجه اليه بل سيكون الابداع الشعبى نفسه محكا بل قاضيا يطاحه على ما قلناه .

لذلك كان من الأهمية ان يتعرف الفنان على المادة الشعبية التى يريد استخدامها تعرفا كاملا حتى لا يضع نفسه فى قصص الاتهام ، بأنه زيف أو طمس معالم الابداع الشعبى نتيجة ضعف خبرته الفنية أو قصور ادراكه لشكل ومضمون هذا الابداع الشعبى .

لذلك يحرص علماء الفولكلور على الفصل بين ما هو أصيل وبين ما هو مقتبس من أعمال فنية يبدعها فنانون محترفون أو متخصصون فى تقديم العروض الفنية أو الأعمال الفنية التى تعتمد فى ابتداعها الفنى على مواد وعناصر من الابداع الشعبى .

بل يفرقون فى اصطلاح علمى بين المادة الأصلية فيما ينتسب الى الماثورات الشعبية (فولكلور) والمادة التى قد تكون هابطة المستوى أو مسيئة الى المواد الفولكلورية بأنها زائفة Fake-Lore كجناس ناقص فى نطق كل من فولكلور Folklore وفاك لور باللغة الانجليزية .

وبخاصة بعد ان شاع فى السنوات العشر الماضية على المستوى العالمى ، استغلال مواد الماثورات الشعبية التى يصحها الناس فى أعمال تجارية وإعلانية سيئة أو اقتباس مواد الابداع الشعبى الأصلية فى أعمال فنية هابطة المستوى لو جاز وصف هذه الأعمال الهابطة المستوى بأنها أعمال فنية .

وهو أمر سبق أن أشرت اليه مرارا وكررته

لما يثيره فى الوعي الثقافى القومى من قضايا مهمة فى عمليات التنمية الثقافية .

كما شاع فى الوقت نفسه تجاهل الجهود العلمية التى بذلها الباحثون الميدانيون فى جمع وتسجيل مواد الابداع الشعبى فقام غيرهم باستغلالها علميا أحيانا وفنيا فى أحيان أخرى ، وتجاريا فى أحيان كثيرة ، دون الاشارة الى جهود هؤلاء الباحثين الميدانيين الذين قاموا أصلا بجمع هذه المواد من بيئاتها الأصلية ، وما يتطلبه هذا الجهد من خبرة علمية متميزة .

هنا بالإضافة الى أن عملية استلهم مواد من الابداع الشعبى فى أعمال فنية محدثة ، هى عملية ترتبط أساسا بدراسات علمية تكشف عن القيم الفنية والجمالية فى الابداع الشعبى .

مسئولية علمية وفنية .

ولذلك كانت مسئولية الفنان الذى يتناول موضوعات من الماثورات الفنية هى مسئولية مضاعفة ، تعتمد أساسا على قدراته الفنية كما تعتمد فى الوقت نفسه على ادراكه الفنى والعلمى لجوانب الابداع الشعبى ودلالاته الثقافية والحضارية مثله فى ذلك مثل الفنان الذى يستلهم موضوعاته من التراث أو التاريخ الانسانى فى ابتداعه الحديث ٠٠ لا بد له ان يكون متمكنا فى أساليب ابتداع الفنى عارفا ومدركا لجوانب الموضوع الذى يتناوله .

بيد ان استلهم عناصر أو مواد الماثورات الفنية الشعبية فى أعمال فنية حديثة هى عملية ابتداعية تعتمد على أسس علمية وليس مجرد محاكاة وتقليد للأصل الشعبى .

بل ان استلهم مواد من الماثورات الشعبية ، فى أعمال فنية حديثة هى عملية ابتداعية ، وتهدف الى الكشف والاضافة ، كأي عملية فنية أخرى ، ولكنها تحتاج بالإضافة الى ذلك لادراك الفنان لموضوع عمله .

برؤية مستقبلية الى التنافسة التي نرجو ان تكون .

فاستخدام عناصر من الماثورات الشعبية في اعمال فنية محدثة ، لا يهدف الى الحفاظ على هذه العناصر بواقفها المعاش ، ولكن بهدف الكشف عن القدرات الابداعية لهذا الشعب دون تقوقع في اصداف تاريخية أو العيش داخل صوامع مغلقة .

فالحفاظ على أنماط وأشكال ومواد الابداع الشعبي ، هي عملية تنظيمها ورشيفتها ومتاح الهياكل المختصة بدراسة وجمع وتسجيل هذه المواد .

أما العملية الفنية في استلهاهم هذه المواد من حيث انها عملية تهدف الى الكشف والاضافة بأحدث الأساليب والوسائل الفنية عن القيم الجمالية في الابداع الشعبي فهي عملية ابداعية جديده ، تكشف في الوقت نفسه عن القيم الفنية الكامنة في الابداع الشعبي المتوارث عبر الأجيال ، وهو أمر لا بد من الاصرار عليه وتكرار قوله ، لننتقل القدرات الخلاقة الواعية ، في تقديم هذه الفنون في أجمل صورة وأكمل أداء ، تتوازي فيها الحدائق مع الأصالة في تواصل ثقافي وفني . وتتلاقى الأصالة مع الحدائق في اطار فني ، يجمع بين الخبرة الفنية المحدنة والمعرفة الثقافية الواعية بمضامين وأشكال الابداع الشعبي الاصيل . وهو أمر له وجوده الفعلي في ثقافتنا المعاصرة ، وينمو بالفعل ، بنمو الحركة الثقافية في مجتمعاتنا المعاصرة . ولكنه وجود يحتاج الى جهود عتة ومتنوعة لكي يبرز أمام العيان . ويعمل بكل كبرياء الحضارة ، أن قدرات الانسان المصري الابداعية ما زالت متواصلة العطاء . على الرغم مما واجهه هذه القدرات من عقبات وما صادفها من صعوبات ، في مرحلة ما أو بعض مراحل الحياة .

ومن هنا تتضاعف مسئولية دارسي الماثورات الشعبية ، والمصرية بصفة خاصة ، من حيث ضرورة العمل العلمي المتكامل للكشف عن خصائص هذه الماثورات وأنماطها المتنوعة ، الفنية بالموروث الثقافي في مجتمع عرف فنون الحضارة منذ أكثر من سبعة آلاف عام . وأعطى للانسانية عامة أساليب متعددة ومتنوعة ووسائل عدة ، من أساليب ووسائل التعبير الفني لذلك كانت المسئولية الملقاة ، على عاتق دارسي ومستلهمي الماثورات الشعبية المصرية بخاصة ، هي مسئولية علمية وقومية في آن .

ان حرية الفنان الذي يستلهم من الماثورات الشعبية تنقيد ، لا بمهارته الفنية فحسب ، بل بادراكه الثقافي الواعي لموضوع عمله ، الذي يعتمد على جوانب من الماثورات الشعبية .

وفي الواقع ، انه قد صدرت أعمال جيدة عبرت بكل الخبرة الفنية المحدثة عن مضامين بعض جوانب من الماثورات الشعبية . كما ان عددا من الدراسات العلمية لموضوعات من الماثورات الشعبية والتراث الشعبي أعطت مجالا رحبا للفنانين المبدعين في تأصيل موضوعات ابداعهم الفني الحديث على أسس من المعرفة العملية ، لا الانطباعات اللاتية بموضوع ابداعهم الفني الحديث .

رؤية مستقبلية :

وفي ختام هذه الأسطر الموجزة أود أن أذكر كلمة معروفة للجميع تتحدد في انه ليس كل ما هو شعبي يثنى . . . كما انه ليس كل ما يمكن ان يسمى بفن شعبي يمكن ان يكون مجالاً للاستلهاهم أو الاستخدام في الابداع الفني الحديث .

والمعايير هنا تخرج عن اطار ما هو متوارث الى مجال ما يجب ان يعبر عن ذات المجتمع



بقلم : الدكتور قاسم عبده قاسم

يعتبر السلطان « الظاهر ركن الدين بيبرس البندقدارى » ، بحق ، المؤسس الحقيقي لدولة سلاطين المماليك التي ظلت تقوم بدور القوة الضاربة المدافعة عن الحضارة العربية الإسلامية على مدى أكثر من قرنين ونصف قرن من الزمان . إذ أن بيبرس بدأ تاريخه تُميَّاسي بالعمل على توحيد الجبهة العربية الإسلامية في مواجهة الاخطار الداخلية والخارجية على حد سواء . وإذا كانت معركة المنصورة وفارسكور ضد الحملة الصليبية السابعة قد أثبتت جدارة فرسان المماليك ، ثم جاءت معركة عين جالوت بعدها بعشر سنوات لتؤكد أهميتهم ، فإن هذا لم يكن كافيا في نظر المعاصرين لتبرير استيلاء المماليك على الحكم . ومن ثم فإن الجهود التي بذلها الظاهر بيبرس لتدعيم أركان الحكم ، وإحياء الخلافة العباسية في القاهرة ، وتوحيد المنطقة العربية في مواجهة الصليبيين ، جعل من دولة سلاطين المماليك قوة عالمية مهابة تحظى باحترام القوى العالمية المعاصرة على الصعيد الخارجي ، كما جعل السلطان الظاهر بيبرس يحتل مكانة طيبة في وجدان المصريين ، بحيث نسج الخيال الشعبي سيرة للسلطان الظاهر بيبرس ظلت أجيال المصريين تستمع إلى رواياتها وتستمتع بأحداثها حتى سنوات قليلة مضت ، حين أزاحت أجهزة الاعلام الحديثة هذا النمط من الممارسات الثقافية جانبا ، وقدمت بدلا منه المسلسلات المسموعة والمرئية التي صارت تقوم بنفس الدور الاجتماعي - الثقافي الذي كانت تؤديه الملاحم والسير الشعبية قديما .

والناظر في « سيرة الظاهر بيبرس » ،
 أو « السيرة الظاهرية » ، سوف يكتشف دون
 عناء شديد أن انبطل الحقيقي في هذه السيرة
 هو الشعب المصري ممثلاً في الشخصيات
 الشعبية التي تلفت حول الظاهر بيبرس منذ
 البداية وهو بعد في ميعة الصبا وعلى اعتاب
 مرحلة الشباب . هذه الشخصيات الشعبية
 هي أنتى تتولى بيبرس بالرعاية ، وتحدد له
 معالم الطريق ، وتحميه من غائلة المكائد
 والدسائس التي يتعرض لها باستمرار ،
 وتتنوع هذه الشخصيات ما بين أقطاب الصوفية
 مثل السيد البدوي وإبراهيم الدسوقي
 وغيرهما إلى شخصيات بسيطة تشغل بالناظر
 التي عرفها المجتمع المصري في ذلك الحين ،
 هذه الشخصيات المصرية تلعب الأدوار
 الرئيسية في سيرة الظاهر بيبرس بحيث
 نجدها في كثير من مشاهد السيرة المحرك
 الأساسي للأحداث والوقائع . والفنان الشعبي
 في « السيرة الظاهرية » أعاد إنتاج الشخصيات
 التاريخية بالشكل الذي يخدم الهدف
 الاجتماعي / الثقافي للسيرة من ناحية ، ويبرز
 دور الفرد العادي من عامة المصريين من ناحية
 أخرى .

لقد أعمل التاريخ والمؤرخون الرسميون
 دور المصريين في صنع تاريخهم ، وأبى الفنان
 الشعبي إلا أن يبرز هذا الدور ويجعل للشعب
 المصري الصدارة في صياغة هذه الفترة المهمة
 من تاريخنا العريق . ولعل الراوي ، أو الرواة .
 أراد أن يضفي على روايته المصدقية والمجدية
 التي تتميز بها المؤلفات التاريخية التقليدية .
 فذكر في صدر روايته ما نصه : « تأليف
 السادات الكرام ، المشهورين بالعلم وعلو
 المقام ، نبراس الأفهام ، الديناري ، ووافقه على
 ذلك الدينداري ، وهما بذلك أعظم داري ، ثم
 ناظر الجيش وكاتم السر ، والصاحب . فكل
 من هؤلاء له بحر فيها ، وما يخصها من معانيها
 ومبانيها ، وما أرخوه وما شاهدوه ، وما نقلوه
 عن السادة إخوانهم الذين يعتمدون من كلام
 المصدق عليهم ، وما عاينوه من كرامات
 الأولياء ، ومعجزات الأنبياء » (١) .

على أية حال فإن خيال الفنان الشعبي
 المصري في « سيرة الظاهر بيبرس » جعل من
 السلطان رمزاً جملة المصريين كل رموزهم
 الاجتماعية ، وصيغوه بالقيم والمثل ،
 والأخلاقيات التي تمثلهم كما أحاطه الفنان
 الشعبي بمجموعة من الشخصيات الشعبية التي
 تجسد الشعب المصري ، تحيطه بالرعاية ،
 وتمهد الطريق أمامه ، وتبذل له النصيحة ،
 بل تقاقل من أجله ضد رموز الحديعة والشر
 والعداوة .

وعلى الرغم من أن بيبرس ، الفارس
 والأمير والسلطان ، كان شخصية ملء العين
 والقلب على مسرح التاريخ ، فإن بيبرس الطفل
 والصبي يتوه بين ضبابية الغموض وأستار
 الحكايات الأسطورية . ذلك أنه كان من آحاد
 الناس ، ولد لأن فقيراً بذات مساء أراد أن
 يطفى نار أيامه القاسية في حضن فقيرة .
 ولم يكن المؤرخون في ذلك الزمان يهتمون
 بالفقراء والبسطاء . كان معظم المؤرخين في
 معية الحكام والسلطين يرصدون منهم الحركة
 والسكون . أما آحاد الناس ، صناعات التاريخ
 الحقيقيين ، فقد أهملتهم أقلام المؤرخين . كان
 الناس يصنعون التاريخ ويسرقه الحكام . ومن
 ثم ، لم يكن غريباً أن يهمل التاريخ شأن
 مولد طفل فقير يخطفه تجار الرقيق لبيع في
 أسواق النخاسة ، ولكنه حين يكبر ينتزع
 لنفسه دوراً على مسرح التاريخ يجعله محور
 اهتمام التاريخ والمؤرخين زمناً يطول .

ذلكم هو السلطان الظاهر بيبرس الذي
 أحبه المصريون . وصاغ فنانهم الشعبي سيرة
 له دون سائر السلاطين . وفي « السيرة
 الظاهرية » جعل المصريون للظاهر بيبرس مكانة
 مهمة ورائعة خصوه بها دون سائر حكامهم في
 تلك الفترة التاريخية ، كما أنهم جعلوا كافة
 الشخصيات التاريخية في تلك الفترة
 وما سبقها شخوصاً ثانوية في خدمة البطل
 الظاهر بيبرس الذي صوره وكأنه عصر
 بأكمله .

يقولها في كثير من المواقف ، ويتوجها صوت حسن في قراءة القرآن الكريم بحيث يتوقف السافرون وعابرو الطريق أمام المنزل الذي ينبعث منه صوت تلاوته - على الرغم من هذا وكثير غيره فأننا في هذه الدراسة لن نتناول شخصية الظاهر بيبرس ، لأن البناء الفني لها في السيرة يحتاج إلى دراسة مستقلة ، ومن ثم فأننا سنقتصر اهتمامنا على الشخصيات التاريخية الأخرى التي أعاد الوجدان الشعبي انتاجها في « سيرة الظاهر بيبرس » ، بحيث تخدم الهدف الاجتماعي / الثقافي لهذه السيرة .

ويهمني ، بداية ، أن أؤكد أن هذه الدراسة تطرح مجموعة من التساؤلات وعلامات الاستفهام والتعجب أكثر مما تقدم من اجابات . كما أنها لا تزعم تقديم الحلول لكافة المشكلات التي يثيرها التركيب الدرامي لشخصيات « السيرة الظاهرية » . وببساطة فإن هذا النمط من صياغة شخص العمل الفني لا يدخل في نطاق البحث التاريخي ، ولكن البحث عن العلاقة بين كيفية بناء الخيال الشعبي للشخصيات التاريخية وإعادة انتاج الأحداث التاريخية بشكل يوافق الوجدان الشعبي من جهة ، وبين الدور التاريخي الفعلي لهذه الشخصيات التاريخية من جهة أخرى ، قد يثير السبيل أمامنا للتعرف على المواقف الوجدانية والشعورية الحقيقية للشعب إذا ، الشخصيات والأحداث التاريخية . ومن ثم ، فإن بحثنا لا يستهدف كشف الأبعاد التاريخية التقليدية لأبطال التاريخ المصري والعربي في تلك الفترة من تاريخنا ، وإنما يسعى إلى رسم صورة عامة وتقريبية لموقف جماهير المصريين من أحداث تلك الفترة التاريخية وأبطالها الذين حرص المؤرخون على تدوين أعمالهم : جليلها وحقيرها .

تبدأ أحداث « سيرة الظاهر بيبرس » برواية فرعية مكانها بغداد عاصمة الخلافة العباسية . وهذه الرواية الفرعية تمهد للفزو المعنوي لبغداد ، فيقول الراوي : « كان من قديم

هكذا تبدأ السيرة بمحاولة للايهام بأنها اعتمدت على مصادر تاريخية معتمدة ، ولكننا نعتقد أن هذا النص قد وضع بقصد التأثير على السامعين . وعلى الرغم من هذا فإنه من المحتمل أن يكون الراوي ، أو الرواة ، يستخدمون أسماء مؤرخين حقيقيين عاشوا في تلك الفترة التاريخية وسجلوا أحداثها . فمن المعروف أن « الأمير ركسن الدين بيبرس الدوادار الناصري المنصوري » قد سجل أحداث هذه الفترة حتى عصر السلطان الناصر محمد ابن قلاوون وسجل أحداثها في كتابيه « زبدة الفكرة في تاريخ الهجرة » (٢) و « التحفة الموكية في الدولة التركية » (٣) وربما تكون السيرة تشير إليه بكلمة « الدويداري » ، وربما يكون الأمر مجرد استخدام لأسماء وألقاب بقصد أحداث التأثير على السامعين .

وانلقت للنظر حقاً أن « سيرة الظاهر بيبرس » تمهد لأحداثها بقصيدة طويلة عن فضائل مصر ، بحيث يجبهها بيبرس ، وهو ما يزال في بلاد الشام ، ويتمنى أن يطير إليها (٤) وهنا ينبغي أن نلاحظ أن السيرة الشعبية لم تخرج عن القاعسة التي أتممها المؤرخون المصريون آنذاك في حديثهم عن تاريخ بلادهم منذ الفتح الإسلامي . فقد حرصوا على التنويه بفضائل مصر في بداية كتبهم ، وصار هذا تقليداً في الكتابة عن تاريخ مصر منذ « عبد الرحمن بن عبد الحكم » حتى نهاية عصر سلاطين المماليك على أقل تقدير . وقد كان من المناسب تماماً ، للسيرة الظاهرية (التي تجسد دور عامة المصريين في صنع تاريخ تلك الفترة) أن يبدأ روايته بالحديث عن فضائل مصر .

وعلى الرغم من أن السيرة حورت كثيراً في شخصية السلطان الظاهر بيبرس نفسه . بحيث انتحلت له نسباً ملوكياً ، وجعلت الاسلام دين آبائه وأجداده على مدى أجيال عدة ، كما جعلت له اسماً عربياً ، وجعلته نتاج ثقلة وتربية عربية إسلامية تتبدى في فصاحة لسانه وحسن بيانه والقصائد التي

وكلهم منكبين على عبادة النار ٠٠ » كما يقول الراوى فى موضع آخر ٠٠ « فسار الملعون هلاون فى ستين ألف من الفرسان ، وكلهم يعبدون النيران دون الملك الديان ، راكبين خيول مثل الغيلان ، وساروا يقطون البرارى والواهاد ، طالبين ارض بفسداد ٠٠ ثم تقول السيرة ان الخليفة خرج بالجيش لقتال التتار ولكن المعركة انتهت بهزيمة المسلمين واسر الخليفة ٠ ثم امر الوزير « العلقمى » بفتح أبواب المدينة ، وخرج فى جماعة من رجاله للقاء « هلاون » الذى كافاه على خيائنه بان صلبه على باب المدينة ٠ وهنا نجد الفنان الشعبى يدين الخيانة فى مشهد رسم بمنية لكى يحوز القبول لدى عامة الناس وخاصيتهم ٠ تقول الرواية ان « هلاون » وبغ الوزير الخائن بقوله « ٠٠ ياويلك اذا كنت فعلت فى من هو

فى دينك لأجل حماية ، فتهلكنا نحن الآخرين من أجل ذباية ، وأنت لم يكن فيك خير فى دينك وأهل ملتك ، وكيف يكون لك خير فيما ٠٠ ثم ان هلاون صاح على رجاله ، وقال لهم خلوه وعلى باب المدينة أصلبوه ٠٠ (٧) .

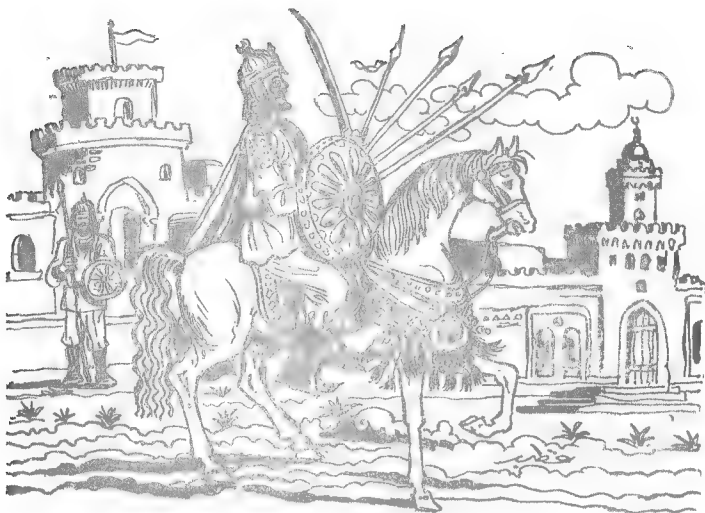
هذه الصورة الرهيبة التى رسمتها « سيرة الظاهر بيبرس » للتتار توافق الى حد كبير تلك الصورة المفرعة التى صورتها أقلام المؤرخين المعاصرين لأولئك القادمين من سهوب الاستبس فى آسيا ، يزرعون الموت والدمار والفرع فى بلدان العالم آنذاك ٠ ومن المهم ان نشير هنا الى أن خان التتار الأعظم «مكو خان» حفيد جنكين خان ، هو الذى حرقت السيرة اسمه الى منكم ٠ وكان هذا الخان قد أرسل

حملتين فى منتصف القرن السابع الهجرى (١٣ م) ، احدهما ضد الصين ، والاخرى بقيادة هولكو (هلاون) لتدمير الخلافة العباسية ٠ وقد تمكن هولكو فعلا من تدمير الخلافة العباسية سنة ٦٥٦ هجرية (١٢٥٨ م) وصالت الدماء أنهارا فى العاصمة التى كان اسمها ذات يوم مرادفا للحضارة والقوة والمجد ٠ وكان وقع الصدمة مريرا وعنيفا فى نفوس المسلمين الذين وجدوا أنفسهم بدون

الزمان ، وسالفت العصر والاولان ، بعد ان توفى الى رحمة الله المعتصم بالله وتولى الخلافة بعده الواثق بالله ولده ومات الى رحمة الله ، وتولى المعتز بالله ، وهو شعبان المعتزى بأرض بغداد ، وكان له وزير يقال له العلقمى ٠٠ ٠ ولا عبرة هنا بالأسماء والتتابع التاريخى ، فهو لا يهم الراوى سوى من حيث التأثير على السامعين من ناحية ، والتمهيد للدخول فى الحدث الغنى - وليس التاريخى - من ناحية أخرى ٠ وتستمر الرواية لتقول ان نزاعا نشب بين ابن الخليفة وابن الوزير الملقمى بسبب اللعب بالحمام وتطهيره ، فأمر الخليفة ببيع حمام ابن الوزير مما أغضب الوزير العلقمى الذى أرسل الى « منكم » ملك المغول يدعوه الى غزو بغداد (٥) ٠

واللافت للنظر هنا أن الخيال الشعبى يختار سببا تافها للغزو المغولى ، وهو النزاع على الحمام بين ابن الخليفة وابن الوزير ٠ قهل يمكن أن تكون تلك اشارة الى حال الملهو والتفاهة التى كان عليها الخليفة «المعتصم بالله عبد الله » آخر الخلفاء العباسيين الذى ذبحه المغول (٦) ؟ أم أنها رمز للمدى تدهور أحوال الخلافة العباسية فى سنوات عمرها الأخيرة ؟ ومن المهم أن نشير هنا الى أن الوزير « ابن العلقمى » شخصية تاريخية حقيقية أشارت بعض المصادر العربية الى تأمره مع هولكو لكى يرسل بعض جواسيسه الى عاصمة الخلافة العباسية حيث عقدوا اتفاقا مربيا معه ومع غيره من الأمراء ٠٠ والخليفة فى لهوه لا يعبأ بشئ ٠٠٠ ٠

كذلك نجد أن السيرة تجعل زعيم المغول « منكم » وتجعل له ولدين هما « هلاون » و « كلب زيد » وتجعله حفيدا لكسرى انو شروان الامبراطور الفارسى الشهير فى كتب المؤرخين العرب ، كما تجعله من عبدة النار وتصفه بأنه « ٠٠ فارس جبار وبطل مغوار ، لا يعد له على جار ، وهو فارس شديد ، وبطل صنديد ، وشيطان مريد ، وكان يعبد النار دون الملك الجبار ، وعنده عساكر بعدد قطر البحار



أكبر من الحرية في نسج بقية الأحداث بالشكل الذي يجعلنا نلتقي مع شخصيات تاريخية أخرى من أبطال تلك الفترة في صياغة جديدة تعبر عن الوجدان الشعبي أكثر مما تفصح عن الحقيقة التاريخية .

وتختار السيرة شكلا مثيرا لظهور « صلاح الدين الأيوبي » على مسرح الأحداث . وهنا نجد الخيال الشعبي يتصرف بحرية تامة في الأحداث التاريخية وأماكن وقوعها . وهنا ينبغي أن نتنبه الى أن الفنان الشعبي لا يبحث برواية التاريخ رواية صحيحة (فهو ليس مؤرخا بأي حال من الأحوال) ، وإنما يوظف الاسماء والأماكن والأحداث التاريخية في خدمة هدفه الفني . ومهمتنا هنا ليست البحث عن

خليفة للمرة الأولى في تاريخهم ، وخيـل للمسلمين « ٠٠ » أن العالم على وشك الانحلال ، وأن الساعة آتية عن قريب « ٠٠ » على حد تعبير مؤرخ معاصر .

وربما كانت ذكريات هذا الهول هي التي جعلت الخيال الشعبي يحتفظ بهذه الصورة الرهيبة للتقار في «السيرة الظاهرية» . والمهم هنا أن الفنان الشعبي اختار هذه الحادثة الكبرى في تاريخ المسلمين لتكون بمثابة التمهيد للسيرة ، ولتكون مدخلا مناسباً لانتقال الأحداث الى مسرح السيرة الرئيسي في مصر وبلاد الشام . وعلى الرغم من أن الفنان الشعبي لم يعتمد كثيرا عن الحقيقة في هذه المقسمة ، فإنه أطلق لنفسه العنان ومازس قدره

والتواصل قراءة هذا الجزء من « السيرة
الظاهرية » . يقول الراوى : « أمر هلاون
بطردهم فصاحوا : الله اكبر ، وأجابهم من
الخارج سبعون ألفا من الأكراد .. وكان المقيم
على تلك الأكراد رجل يقال له يوسف صلاح
الدين فقام على خيله ، وما قصد إلا السجن
الذى فيه أمير المؤمنين ، وضرب باب السجن
بسيكته ، فانكسر الباب ، بإذن مسيب
الاسباب .. » وانتهت المعركة بهروب هلاون
والثنين من وفاته (٩) .

هنا نجد خلطاً شديداً فى الأدوار
والأحداث التاريخية ، كما نجد صياغة الحدث
انفى تتخذ شكلا تعويضيا نفسيا ، فالسيرة
تجعل الخليفة سجيناً لا يلبث أن ينجس من
يكسر باب سجنه ، على حين يختبرنا التاريخ أن
الخليفة قد لقي مصرعه بشكل مهين . بيد أننا
يمكن أن نجد لهذا كله تبريراً فنيا يوافى
المقابلة الشعبية (صاحبة المصلحة الحقيقية
فى الرواية) ، كما أنه تهديد لنقل الأحداث
الى المسرح الرئيسى للسيرة الظاهرية ، أعنى
مصر وبلاد الشام .

وتذكر السيرة أن سبب قدوم « هولاوة »
الأكراد الأيوبية « الى بغداد يرجع الى أن سيولا
وثلوجا نزلت ببلادهم فقتلت مزارعها وأخرجت
الأرض . فذهبوا الى كبرهم « صلاح الدين
الأيوبي » الذى أمرهم بأن يسيروا الى أمير
المؤمنين لعله يمنحهم أرضاً خصبة يقيمون بها .
وفى الطريق يقابلهم أحد الزهاد ويطلب منهم
ترك السيوف والدروع الحديد ، وأن يتخذوا
سيوفا خشبية وتروسا من شجر الجوز ...
وبهذه الاسلحة يهزمون التتار (١٠) .

هنا ، مرة أخرى ، نجد تأكيداً على
الرمز الدينى العاطفى من خلال رموز الصوفية
كما فهمها أبناء تلك الصور . ومن المهم أن
نلاحظ أن الراوى ، أو الرواة ، كان يخاطب
إناس بما يرضيهم ويكسب تعاطفهم من جهة
كما يمثل لهم مثلهما العليا وقيمهم ورموزهم
فى شخص تاريخية من جهة أخرى . وهكذا

وقائع التاريخ ، ولكن أن نحاول رصد
الدلالات الاجتماعية والمغزى الثقافي الكامن وراء
هذا النمط من الاستخدام الشعبى للتاريخ
وصولا الى فهم حقيقة النفسية الشعبية والموقف
الوجدانى للناس تجاه حوادث التاريخ
وشخصه .

ولتعد الى السيرة . اذ يحكى الراوى أن
« هلاون » ما كاد يجلس على عرش الخلافة
العباسية بعد دخول بغداد ساعة زمن « .. حتى
دخل عليه من باب القصر خمسة وسبعون من
الأكراد ، وعليهم آثار العباد ، وهم متقلدين
بسيوف من خشب ، وهم ينادون : لا اله الا الله
محمد رسول الله ، فلما رأهم أجمعين اللعين
هلاون قال لمن حوله : ما هؤلاء ؟ فقالوا له :
اعلم يا ملك الزمان حفظتك النيران أن هؤلاء
من قراء المسلمين ، وأظنهم ما أتوا الى هنا الا
يهتوك بسلامتك ويطلبون احسانك ، وهم
يذكرون الله تعالى ، ويلذون فى الأرض ،
ويأكلون من رزق الله ، ويطوفون البلاد
ويحبونهم كل العباد ... » (٨) .

هكذا كان ظهور الأيوبيين لأول مرة فى
« سيرة الظاهر بيبرس » على هيئة الصوفية .
ونجد هنا رمزا واضحا للبعد الدينى العاطفى
فى حياة المجتمع المصرى آنذاك . فمن المعروف
أن الصوفية قد باتوا يلقون التقدير العاطفى
بعد أن اشتد ساعد الحركة الصوفية بسبب
الحروب الصليبية وحركة الاحياء السنى التى
لازمت حركة الجهاد الاسلامية ضد الصليبيين .
ومن المعلوم أيضا أن « صلاح الدين الأيوبي »
قد اعتمد ، بدرجة كبيرة ، على المتصوفة فيما
يمكن أن نسميه التعبئة المعنوية لجماهير
المسلمين فى مواجهة العدوان الصليبي وكان
يصحبه عدد منهم أثناء تحركات جيوشه ضد
الفرنج . وربما يكون الخيال الشعبى قد اختار
هذه الصورة المحببة الى نفوس العامة لظهور
الأيوبيين على مسرح الأحداث تقديرا لدور
« صلاح الدين الأيوبي » فى خدمة قضية
الاسلام والمسلمين واسترداد بيت المقدس .

مقاتل • وتمضى السيرة لتصرغ أحداثها صياغة تعويضية ترضى الوجدان الشعبي الذى عانى صدمة سقوط الخلافة العباسية أمام هجمات التتار • اذ يقول الراوى ان عددا كبيرا من أمراء التتار سقطوا أسرى بأيدي المسلمين واستنجدوا بصلاح الدين الأيوبي الذى طلب من الخليفة أن يبقى على حياتهم مقابل فدية كبيرة • ويستجيب الخليفة فيدخل أولئك الأمراء فى طاعته • وعندئذ يمنح الخليفة صلاح الدين أرض مصر والشام •

هنا تبدأ الاشكالية الأولى فى السيرة بالإشارة من طرف خفى (لا يلبث أن يصير صريحا واضحا فيما بعد) الى مدى شرعية الحكم الأيوبي لمصر • لقد أعطى الخليفة العباسي حكم مصر لصلاح الدين ناسيا أنه كان قد منحها قبل ذلك لابنته شجرة الدر • فهل يمكن أن يكون موقف الفنان الشعبي تعبيرا عن موقف عامة المصريين تجاه حكم الأيوبيين ؟ وهل يمكن أن تكون هذه الصياغة الفنية رد فعل للطريقة التى استولى بها صلاح الدين الأيوبي على حكم مصر حين كان وزيرا للخليفة المعاضد آخر الفاطميين وعزله ومات وهو لا يعلم أنه آخر الفاطميين ؟ وهل يمكن أن يكون هذا الموقف من الأيوبيين تعبيرا عن رفض المصريين لسياسة كانت تعتبر بلادهم مجرد مصدر للمال والرجال يستعين صلاح الدين فى حكمها بمجموعة من أهل الشام والعراق الذين كتب بعضهم مستهينا بالمصريين وبلادهم ؟ وهل يمكن أن يكون السبب فى ذلك راجعا الى أن « صلاح الدين الأيوبي » غاب كثيرا عن مصر بسبب ضرورات الجهاد ضد الصليبيين ، وبذلك لم يعرفه المصريون عن قرب على الرغم من أنهم قد حفظوا له الجميل حين قاد حركة الجهاد الاسلامي لهزيمة الصليبيين واسترد منهم بيت المقدس ؟

هذه الاسئلة ، وما قد يتفرع عنها بالضرورة من أسئلة جديدة ، تطرح نفسها دون أن تجد لها اجابة شافية وإفية حتى الآن •

قدمت « السيرة الظاهرية » الناصر صلاح الدين الأيوبي فى صورة بطل يتجلى فى شخصيته الهمد الديني بوضوح شديد ، كما يظهر البعد العسكري فى انتصاره الساحق على التتار وناقاد خليفة المسلمين • وعلى الرغم من أن « صلاح الدين الأيوبي » اكتسب شهرته التاريخية الحقيقية بفضل جهاده ضد الصليبيين واسترداد بيت المقدس ، فإن السيرة الشعبية لم تعبأ بهذه الحقيقة التاريخية الثابتة فى سبيل الصياغة الفنية • وليس من الانصاف أن نحاسب الفنان الشعبي بمقاييس المؤرخ الصارمة ، فإن هدفه الفنى ذو أبعاد ثقافية / اجتماعية تحفل بالرموز والدلالات أكثر مما تحظى بالحقائق التاريخية المجردة •

ومن هذا المنطلق تقدم لنا السيرة الشخصية التاريخية التالية وهى « شجر الدر » والسيرة تجعلها ابنة الخليفة العباسي الذى تسميه « شعبان المقتدى بالله » • وتحكى السيرة ان هذا الخليفة لم يكن ينحجب بنات ، وسأل الله تعالى أن يرزقه بنت ، فاستجاب الله ورزقه بنت رائعة الجمال اختار لها اسم « فاطمة » ، فلما بلغ عمرها سبع سنوات أمر أن تصنع لها بدلة من الدر • وحين خرج من السجن بفضل « صلاح الدين » جاءت ابنته وهى ترتدى البدلة ، فقال انها مثل شجرة الدر • فكنيت بشجرة الدر من تلك الساعة أو بعد ذلك • • (١١) •

ومن المثير حقا أن الراوى يشير الى الروايات التى تقول ان « شجر الدر » جارية فى الأصل ، ولكنه لا يلبث أن ينفى هذه الروايات فى حسم بقوله : « • • • وتكن الأصح أنها من ظهره بلا محال ، وانما ذكرنا ذلك لاختلاف الأقوال • »

ومن خلال حكاية فرعية تخبرنا السيرة أن الخليفة وهب أرض مصر لابنته شجر الدر ثم تقع معركة جديدة يقوم الأيوبيون فيها بهزيمة جيش مغولى ضخم عدده مائة ألف

أما العالم الإسلامي ، فقد رأى في هذه الهدنة التي عقدها السلطان الكامل كارثة حقيقية • ولم يستطع أحد من العرب والمسلمين أن يوافق على ما زعمه السلطان من أن الهدنة - التي كان ثمنها بيت المقدس - خدمة للمسلمين • وامتلات مساجد القاهرة ودمشق وبغداد ، وغيرها من مدن العالم الإسلامي الفسح بالطغيان الناقمين على السلطان المتخاذل الذي ضحى بالمصلحة الإسلامية العامة في سبيل مكاسبه الإقليمية الضيقة • وعلى الرغم من أن السلطان بعث رسله وسفراءه في شتى أنحاء العالم الإسلامي لتبرير فعلته ، فإن الرأي العام الإسلامي لم يفر له هذا الخطأ الفادح بتسليم رمز من أهم رموزه الدينية والحضارية للمعدو • وقد عبر المؤرخ ابن واصل عن هذا الموقف بقوله : « ... وللكمال حقوة جرت منه ، عفا الله عنه ، لأنه سلم بيت المقدس إلى الفرنج اختياراً • نعوذ بالله من سخط الله ومن موالة أعداء الله ... » أما « تقي الدين المقدسي » فيرسم لنا صورة أكثر حيوية لرد الفعل الشعبي تجاه فعلة السلطان الكامل فيحكى قصة الهدنة بين الكامل وفردريك الثاني ، ومدتها عشر سنين وخمسة أشهر وأربعين يوماً ، ثم يقول : « ... وبعث السلطان فنودي بالقدس بخروج المسلمين منه ، وتسليمه إلى الفرنج ، فاشتد البكاء ، وعظم انصراخ العويل ، وحضر الأئمة والمؤذنون من القدس إلى مخيم الكامل ، وأذنوا على بابه في غير أوقات الصلاة • فعز ذلك عليه ، وأمر بأخذ ما كان معهم من الستور والقناديل الفضة والآلات وزجرهم • وقيل لهم : امضوا حيث شئتم • فطمع على أهل الإسلام هذا البلاء ، واشتد الإنكار على الملك الكامل • وكثرت الشفاعات عليه في سائر الاقطار ... » (١٤) •

هكذا يمكن تفسير موقف الفتان الشعبي

في « سيرة الظاهر بيبرس » من السلطان الكامل باعتباره انعكاساً لموقف عامة الجماهير ، وتعبير عن الموقف الشعبي الحقيقي من هذا

على أية حال ، نتحدث السيرة عن دخول صلاح الدين إلى مصر في موكب ديني وليس في موكب عسكري • وتذكر أنه صعد إلى قلعة الجبل (١٢) ، وجلس على الكرسي ، وحوله أولاد عمه • ثم رزق بولدين أحدهما يقال له العادل والآخر يقال له الكامل ، ثم يموت صلاح الدين عندما يعلم بنبا وفاة ابنه العادل (١٣) • ولا عبرة هنا بالأسماء أو الأحداث فإن الراوى يمر بها مسرعاً ، ويستخدمها لكي يصل إلى نقطة أخرى مهمة في روايته ، وهي ظهور شخصية تاريخية جديدة تحتل مكانة هامة في « سيرة الظاهر بيبرس » وهي شخصية الصالح نجم الدين أيوب •

ومرة أخرى نجد أنفسنا في مواجهة عدة أسئلة تطرح نفسها عن موقف السيرة من الأيوبيين جميعاً ، فهي تمر بسرعة بأبناء البيت الأيوبي بعد صلاح الدين • وتؤكد السيرة أن تتجاهل السلطان الكامل الأيوبي ، إذ أن الراوى ، أو الرواة ، لم يذكر اسم « الكامل » سوى مرة واحدة في سياق التمهيد لظهور « الصالح نجم الدين أيوب » • فهل يمكن أن يكون لهذا الموقف الوجداني الشعبي وتجاهله للسلطان الكامل مبرراته في الحقيقة التاريخية القائلة بأن الكامل هو الذى سلم مدينة بيت المقدس للإمبراطور فردريك الثاني - دون قتال - في غمرة أحداث ما يعرف بالحملة الصليبية السادسة ؟

لقد عاد الإمبراطور فردريك الثاني من فلسطين في يونيو سنة ١٢٢٩ م ، دون قتال ودون خسارة في الرجال أو العتاد ، وانما بماكاسب لم تستطع الحملات التي جردها الغرب الأوروبى تحت راية الصليب منذ أيام صلاح الدين أن تحقق شيئاً منها أو قريباً من مستواها • فقد حققت الحملة الصليبية السادسة - على الرغم من طابعها السلمى - نجاحاً يعادل ما منيت به الحملة الخامسة من فشل على الرغم من طابعها العسكرى العدوانى •

السلطان • لقد استخدمت السيرة اسم الكامل باعتباره والد « الصالح نجم الدين أيوب » الذي تضمه السيرة في مكانه مناقضة لمكانة الكامل إذ أن السيرة تصف الصالح بما نصه : « ... كان ولده الملك الصالح قد زهد في الدنيا ورغب في الآخرة ، وقرأ القرآن وعرف الحلال من الحرام ، قعد الملك العلام ، وصار من عباد الله الصالحين ، وهو من صغر سنه على الفلاح واليقين ولا يتوالى أهل الدولة ، ولا يحضرهم في حكومة ، فسووه الأكراد » الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المحبوب » ، ولا تولى السلطنة اشتراط على نفسه ألا يأكل من السلطنة ولا يأخذ شيئاً من أموال المملكة ، ولا يأكل سوى من كسب يده ... » (١٥) •

هذه الصورة ، التي توافقت خيال العامة وترضى نفوسهم وتلقى القبول الوجداني لديهم ، تتكلم ملامحها بما يرد على لسان الصالح نجم الدين أيوب نفسه ، إذ يقول : « ... أنا رجل أظفر الخوص وأعمل المقاطف ، ولا أعرف السلطنة ولا أعرف أحكامها » • كما أنه حين يختار لنفسه وزيراً يجعل توليته في مسجد الحسين (١٦) •

وتخلق السيرة مواقفاً يتقاسم فيها « الصالح نجم الدين أيوب » مع « شجرة الدر » • وهو موقف فنى صاغه الفنان الشعبي ولا يتصل بالحقائق التاريخية من قريب أو بعيد ، ولكنه قد يحل بعض الدلالات ذات المغزى عن موقف المصريين من الأيوبيين عموماً ، كما يفسر موقعهم من الصالح نجم الدين أيوب وشجرة الدر من جهة أخرى • تقول الرواية : « ... في يوم من الأيام بينما الملك الصالح جالس ، وإذا أربعة يقبلون الأرض بين يديه ، فقال الملك الصالح ما الخبر ؟ فقالوا يا أمير المؤمنين أننا رسل السيدة فاطمة شجرة الدر بنت أمير المؤمنين المقتدر بالله تعالى • وقد أمرتنا أن نقول لك ان الأرض أرضها ومصرها ، وأن حجبنا منها ، وهى تأمر أن تنزل من على اتخذت ، وهى توليه لمن تريد من السادات أو العبيد ... » (١٧) •

هكذا تشير السيرة صراحة الى عدم شرعية حكم الأيوبيين لمصر • فهل يمكن ان نربط بين هذا الموقف الفنى للفنان الشعبي من جهة ، وثورة القبائل العربية ضد المنزى أيبك فى بداية عصر المماليك وقول زعيمهم « حصن الدين ثعلب » • « ... نحن أصحاب البلاد ، وأنا أحق بالملك من المماليك ، وقد كفى أنا خدمنا بنى أيوب ، وهم خوارج خرجوا على البلاد ... » (١٨) ؟ أم أننا يمكن أن نقول ان المنزى الوحيد لقيام سلطة الأيوبيين أن صلاح الدين وظف طاقاته ومواهبه فى خدمة أهداف أمته • ولكن الأيوبيين - بعده - دخلوا فى سلسلة من المنازعات المحلية الضيقة ضد بعضهم البعض • بل ان بعضهم استعانوا بالصليبيين بحيث فقهوا المنزى الحقيقي لاستمرار سلطتهم •

ولكن الفنان الشعبي فى الوقت نفسه لا يريد لبطل فى مكانة « صلاح الدين الأيوبي » أن يبدو مفتصباً للحكم فى مصر ، فيجسّد السبب فى هذه الإشكالية ناتجاً عن أن الخليفة العباسى منح الحكم لابنته ثم نسي ومنعه مرة أخرى للناصر (صلاح الدين يوسف) • ومن ناحية أخرى ، تبدو السيرة متعاطفة تماماً مع « شجرة الدر » • فيضفى الخيال الشعبى عليها بعض الصفات المحببة فى نفوس العامة ، ويجعل لشخصيتها بعداً دينياً محبباً • إذ تحكى السيرة أن « شجرة الدر » كانت قد رغبت فى الإقامة بالحجاز واتفق أموالها على الفقراء وأصحاب العيال • وظلت تطوف البلاد وتواسى المرضى والفقراء حتى وصلت الى أرض مصر • وحين وجدت أن أحداً لم يرحب بها غضبت لأن مصر ملك لها ، فأرسلت الرسل الأربعة الى « الصالح أيوب » (١٩) •

على أية حال ، تقسول السيرة ان « شجرة الدر » ذهبت للقاء الملك الصالح فى القلعة • وأشار عليه وزيره أن يتزوجها حتى تثبت له المملكة • ورفضت شجرة الدر فى بادئ الأمر عرض الزواج الذى قدمه لها

يقول المقرئى عن « الصالح نجم الدين أيوب » : « ... كان ملكا شجاعا حازمنا مهيبا لشدة سطوته وفخامة ناموسه ، مع عزة النفس وعلو الهمة ، وكثرة الحياء والعفة وطهارة الذيل عن الخنا ، وصيانة اللسان من الفحش فى القول ، والإعراض عن الهزل والعبث بالكلية ، وشدة الوقار ولزوم الصمت ، حتى انه كان اذا خرج من عند حرمه الى مصالحه أخذتهم الرعدة عندما يشاهدونه خوفا منه ، ولا يبقى منهم أحد مع أحد . واذا جلس مع ندائه كان صامتا لا يستفز الطرب ولا يتحرك . وجلساؤه كانوا على رؤوسهم الطير . واذا تكلم مع أحد من خواصه كان ما يقوله كلمات نزرة ، وهو فى غاية الوقار . . ومع هذه الشهامة والمهابة لا يرفع بصره الى من يحادثه ، حياء منه وخفرا . ولم يسمح منه قط فى حق أحد من خدمه لفظه فحش ، وأكثر ما يقول اذا شتم أحدا « متخلف » ، لا يزيد على هذه الكلمة ، ولا عرف قط من النكاح سوى زوجته وجوايده . . » (٢١) .

هذه هى ملامح شخصيته ، فكيف كانت أيام حكمه ؟ يقول المقرئى : « ... وكانت البلاد فى أيامه آمنة مطمئة ، والطرق سابلة . . وكان يجرى على أهل العلم والصلاح المعاليم والجرايات ، من غير أن يخالطهم ، ولم يخالط غيرهم لمحبتهم فى العزلة ورغبته فى الانفراد ، وملازمته الصمت ، ومدامته على الوقار والسكون . . » .

هذه هى ملامح الشخصية التاريخية للملك الصالح الذى مات وهو يقود المعركة ضد الفرنج من فراش المرض . فقد كانت الحملة الصليبية السابعة بقيادة « لويس التاسع » ملك فرنسا قد تمكنت من أخذ دمياط دون قتال فى شهر صفر سنة ٦٤٧ هجرية (يونيو ١٢٤٩ م) . واستقبل السلطان المريض أنباء سقوط المدينة التى حرص على تحصينها بعزيج من مشاعر المرارة والألم والغضب . فمات قادة الحامية المنسحبة بكلمات مريرة عنيفة ،

الوزير نيابة عن السلطان . ولكن كرامات « الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب » تجعلها توافق على الزواج . وبعد ذلك ظلت طوال اثني عشر عاما تحج سنويا الى الحجاز وهي بكر عزراء ، ثم دخل بها السلطان بعد ذلك (٢٠) .

ويجدر بنا أن نتوقف أمام هذه الصورة المحببة شعبيا والتي ترسمها السيرة لكل من الصالح نجم الدين أيوب وشجرة الدر . لقد جعل الخيال الشعبى من الملك الصالح ملكا عادلا يكره أن يأكل من ضرائب الدولة التى أسماها المعاصرون « المظالم » و « المفارم » و « المصادرات » و « الكلف » - تعبيرا عن رأيهم فيها . ولأن العقيلة العامة تميل الى المبالغة والتطرف ، فإن الفنان الشعبى صور الصالح أيوب فى صورة الزاهد صاحب الكرامات ، وفاعل الخوارق والمعجزات ، كما أنه لا يأكل سوى من عرق يديه . إذ أنه يظهر الخوص ولا يأكل سوى أكل سواد العامة من الدقة والقراقيش . أما شجرة الدر ، فإن حظها كان كبيرا من كرم الخيال الشعبى . فقد جعلتها السيرة ابنة شرعية للخليفة العباسى ، وحاكمة شرعية لمصر - على الرغم من أنها لم تجلس على العرش - ولا يكتسب حكم الملك الصالح فى مصر شرعيته سوى بالزواج منها . كما أنها سيدة متدبنة عطف محسنة تتجول فى البلاد لتحسن الى العباد على نحو ما يحدثنا رادى السيرة . ومن المهم أن نشير هنا الى أن السيرة جعلت كلا من الملك الصالح وشجرة الدر بمثابة الأب والأم لبطل السيرة « الظاهر بيبرس » ، فإن الصالح يرعاه طوال مراحل حياته ويرقيه فى الخدمة ، على حين تتبناه شجرة الدر .

وربما يكون من الأفضل أن نتعرف على الخطوط العامة لشخصية « الصالح نجم الدين أيوب » و « السلطانة شجرة الدر » كما تصورهما المصادر التاريخية ، لكى نعرف كيف يعيد الوجدان الشعبى انتاج التاريخ وأبطاله وحوادثه من ناحية ، ونحاول أن نتلمس السبب فى ذلك من ناحية أخرى .

وأعدم عددا من الفرسان الذين هربوا من المعركة ، ولكنه لم يستسلم للهزيمة . ونقل معسكره الى المنصورة التي كانت قد أنشئت قبل ثلاثين سنة فقط من هذا التاريخ . وشرع الجنود والأهالي في ترميم أسوار المدينة وتحصينها تحسبا لقدم الصليبيين .

وفي غمار الاستعداد للمعركة أحس السلطان بدنو أجله ، فنودى في مصر « ٥٠ من كان له على السلطان ، أو عنده ، شيء فليحضر ليأخذ حقه ٥٠ » فطلع الناس وأخذوا مالهم . ومن ناحية أخرى بدأت القوات المصرية تتوافد على مدينة المنصورة : فها هي كتائب فرسان المماليك ، وفرسان العربان ، والمتطوعون الذين جاؤوا في أعداد كبيرة لمواجهة الصليبيين . وماجت المدينة الفتية بالحركة والنشاط حول القصر السلطاني الذي كان يرقده بداخله السلطان المريض ، وقد غلبت شجاعته مرضه ، وبات مؤرقا بارغبة في الانتقام ٥٥٠ ولكن الموت سبق السلطان فمات عن أربع وأربعين سنة في معسكره بمدينة المنصورة شهيدا في ساحة القتال .

هذه هي صورة « الصالح نجم الدين أيوب » في كتب التاريخ ، وهذا هو دوره في الدفاع عن البلاد ضد العدوان الصليبي . لقد مات في ريعان الشباب بعد حياة مأساوية صاحبها المرض الطويل ، وكان موته في ساحة الجهاد . فهل يمكن أن يكون هذا هو السبب في أن الخيال الشعبي حين أعاد إنتاج صورة الملك الصالح في السيرة صيها في ذلك القالب الذي يعطى بقبول شعبي واسع ، بحيث يعفيه من مسئولية الممارسات الخاطئة للإدارة الحكومية ، وبمحيط يجعله مجنونا من أهل الكرامات ٥٥٠ يتكشف عنه الحجاب . ويأتي بالحوار والمعجزات ، وتصدر عنه الكرامات ؟ وهل يكون من الشطط في التقدير أن نقول ان الخيال الشعبي وضعه في هذا المكان بسبب سيرته وجهاده معا ؟ ان السيرة تقدمه على انه « الملك الصالح والزناد القادح ، والبحر

المليان السايح ، الصالح أيوب ولى الله المجنوب ابن الفاضل بن الكامل بن سعيد السعدا ، بن شهيد الشهداء ، ينسب الى حبيب التجار الذي ينسب الى سيدنا نوح عليه السلام ٥٥ » (٢٢)

من ناحية أخرى ، اختارت « السيرة الظاهرية » الملك الصالح ليكون صاحب الفضل في قدوم بيبرس الى مصر ، كما كان هو المسئول عن رعايته (٢٣) . كذلك فان الفنان الشعبي جعل النبؤات تتكرر على لسان الصالح أيوب في عدة مواقف لتنبئ بقدوم البطل . فهل يمكن أن يكون الوجدان الشعبي قد اختار « الملك الصالح » لهذا الدور بسبب سيرته الحسنة أثناء الحكم ، وموقفه البطولي من الحملة الصليبية السابعة ؟ أم أننا يمكن أن نرجع السبب في بساطة الى الحقيقة التاريخية القائلة بأن الصالح أيوب هو الذي كون طائفة المماليك البحرية الذين كان بيبرس البندقدارى واحدا من أبرز زعمائهم (٢٤) ؟

أما « شجرة الدر » ، فقد قامت بدورها في مواجهة العدوان الصليبي على نحو واسع يتسم بالتفاني والإخلاص وقوة العزيمة . فعندما توفي السلطان أحضرت كلا من الأمير « فخر الدين بن شيخ الشيوخ » ، والطواشي « جمال الدين محسن » وكانا أقرب الناس الى السلطان والمسئولين عن الجيش والمالينسك والحاشية . وأعلمتهما بوفاة السلطان . وطلبت منهما كتابان الخبر في الظروف المرحجة التي كانت تمر بها المعركة ضد الصليبيين . فاتفقا مع « شجرة الدر » على القيام بتدبير الملكة الى أن يحضر السلطان العظيم تسوران شاه بن الصالح أيوب لتسولي العرش . وظلت « شجرة الدر » تقوم بدور السلطان الذي لم يعرف الناس بوفاته الا بعد حين .

وجاء « العظيم توران شاه » بعد أن كانت القوات المصرية قد أجهزت على القوات الصليبية في المنصورة بمساعدة عامة المصريين يوم ٤ ذى القعدة ٦٤٧ هجرية (٨ فبراير ١٢٥٠م) . وتم اعلان وفاة السلطان السابق رسميا

« شجرة الدر » عن العرش لواحد من أمراء الماليك ، كانت قد اختارته زوجها لها ، هو عز الدين أيبك التركمانى الذى تسولى عرش السلطنة باسم « الملك المعز » .

كانت فترة حكم « شجرة الدر » مرحلة انتقالية ، كما كانت خروجاً على مسار التراث السياسى الاسلامى . لقد اختارها الماليك ، وهم حديثو عهد بالاسلام ، بفعل الظروف الحرجة التى فرضت شكلاً استثنائياً من أشكال الحرجة التى فرضت شكلاً استثنائياً من أشكال السلطنة ، فقد رفضها المصريون لأن سلطنتها كانت خروجاً على الشرع والتقاليد السياسية لبلادهم .

واللافت للنظر أن «سيرة الظاهر بيبرس» لم تجعل شجرة الدر تجلس على عرش مصر ، وإنما جعلتها تتزوج « الصالح أيوب » لتثبيت ملكه . ومن ناحية أخرى ، حرص الفنان الشعبى على تصويرها فى صورة محبة إلى العقلية العامة ، فقد نفى عنها صفة العبودية ، وجعلها ابنة للخليفة العباسى ، بل إن السيرة جعلت « شجرة الدر » تعيش عدة أجيال منذ زمن صلاح الدين الأيوبي حتى تتزوج «الصالح نجم الدين أيوب » فهل يمكن أن يكون الوجدان الشعبى قد أعاد انتاج شخصية شجرة الدر فى هذه الصورة التعويضية تقديراً لدورها فى الدفاع عن البلاد ؟

آخر الشخصيات التاريخية التى تناولتها « السيرة الظاهرية » شخصية « عز الدين أيبك » . ويبدو واضحاً أن السيرة اتخذت منه موقفاً عدائياً تاماً ، فقد جعلت سبب مجيئه الى مصر مشوباً بقدر من الانتهازية والملاوئية . اذ تقول السيرة « ... كان ملك من الملوك بأرض الموصل [هو أيبك] ... وكانت تأتيه الاخبار بما يجرى فى كل الامصار فبالأمر المقدر بلغه أن مصر عليها ملك من الاكراد الأيوبية يقال له « الصالح أيوب » . وذلك الرجل فقير الحال لا يعرف السلطنة ، ولا

وسلمت « شجرة الدر » مقاليد الحكم لابن زوجها السلطان الشاب السنى تولى قيادة الجيش بنفسه . ثم جرت المعركة الرئيسية ضد الجيش الصليبي قبالة فارسكور وانتهت بالجيش الصليبي بين أسير وقتيل ، وكران لويس التاسع نفسه بين الأسرى .

بيد أن « تورانشاه » جاء اخفاقاً أيوبياً جديداً ، وفشل فى الاستجابة للتحدى الذى تفرضه الظروف التاريخية . وبدلاً من أن يحاول توحيد الجهود للقضاء على بقايا الوجود الصليبي فى فلسطين وبلاد الشام بدأ يحيك الدسائس والمؤامرات ضد من خاضوا المعركة بعد وفاة أبيه وصانوا له عرشه فى غيابها .

وقد وصفه أحد المؤرخين المعاصرين بأنه « ... كان من التدبير والسلوك ، ذا هوج وخفة ... » وأخيراً لقي مصرعه بأيدى أربعة من كبار الماليك ، وهو فى معسكره بفارسكور صباح الاثنين ٢٧ محرم ٦٤٨ هجرية (٢ مايو ١٢٥٠ م) .

تبدلت دماء « توران شاه » مع مياه نهر النيل ، ومعها تبددت آخر مظاهر السلطة الأيوبية الفعلية فى مصر ، وإن بقى لها ظلال يتوارى خجلاً الى جانب الأضواء التى فرضت نفسها على مسرح التاريخ فى ذلك الزمان . واختار الماليك - أصحاب السلطة الفعلية - الأميرة « شجرة الدر » لتكون أول سلاطين الماليك . وعلى الرغم من دورها الرائع فى توجيه شئون الحكم والحرب إبان أحداث الحملة الصليبية السابعة وإثناء مرض زوجها السلطان الصالح أيوب ، وبعد وفاته ؛ فإن الخليفة العباسى رفض الاعتراف بحكمها . وقبضت « شجرة الدر » على زمام الحكم بيد من حديد ، وتخلصت من بقايا الحملة الصليبية وتسلم المصريون دمياط بعد انسحاب غزادم الفرنج منها فى مايو ١٢٥٠ م . وأخذت «شجرة الدر» تنقلب الى الخاصة والعامة من رعاياها . ولكن الرأى العام رفض الاعتراف بحكم امرأة ، وهاجت القاهرة بسكانها وماجت احتجاجاً على حكم السلطنة . وبعد ثمانين يوماً تنازلت

له عليها احوال ، فأمر بتجهيز العساكر ، وجاء بهم من كل قطر ، ودفع لهم الأموال حتى صار في ركبة عظيمة وقال : لا بد أن أملك أرض مصر ٠٠٠ . وسار أيك بجيشه حتى وصل حلب فحاصرها ، ثم داهمها مرض شديد . وعرف السلطان بأمر أيك وحملته لأنه « ولي الله المجنوب » الذي ينكشف عنه الحجاب ، وأمر نائب حلب أن يفتح أبواب المدينة أمام أيك وجيشه . وبعد عسدد من المتاعب التي يتعرض لها جيش أيك بفضل كرامات الصالح أيوب يصل الى مصر ويتخذ السلطان وزيرا له (٢٥) . والسيرة تجعل أيك أميرا خائنا ظالما ، فقارة يرأسل « هلاون » لكي يستعديه ضد « بيبرس . » ، على حين يحاول هو وأعوانه نهب معسكر بيبرس ولكن المصريين يتصدون لأيك ورفاقه (٢٦) . وتارة أخرى تجعله السيرة متآمرا مع الفرنج ضد بيبرس (٢٧) ، وتارة ثالثة تجعله متآمرا بالاشتراك مع القاضى الذى تجعله السيرة نصرانيا روميا يتخفى فى زى قاض مسلم لهدم البلاد من الداخل عن طريق التجسس والتخريب (٢٨) .

ومن المشاهد المثيرة ، ذلك المشهد الذى ترسمه « السيرة الظاهرية » لأيك وجماعته بعد أن نجح « بيبرس » فى فتح أنطاكية وأخذها من الصليبيين على الرغم من مؤامرات أيك ودسائسه . فقد عاد أيك وجماعته مخنولين وتعرضوا لسخرية أولاد البلد أثناء سيرهم . يقول النص : « فلما رأوهم أولاد البلد قال أحدهم : انظر يا أخى أيك وجماعته دول كانوا مسافرين فى برمة . قال الآخر : كانوا فى زفته . واحد قال والله انهم متعوسين ان كانوا مسافرين ولا يقعوا . هذا وهم سائرين والناس تمشق فى أبدانهم ، ومنهم من يضحك عليهم ، ومنهم من يضرب لهم تعبير بحنكه . ومنهم من يقول : الله لا كان جالى الغلا ولا كياه ٠٠٠ » .

ويكمل الراوى المشهد فيحكى أن بيبرس أمر بالقبض على أيك وجماعته ، وأن يسبوا فى الموكب مكشوفى الرأس حفاة الأقدام ، تتخاطفهم تعليقات جارحة من الناس ، فيقول أحدهم : هؤلاء الاثنين يخطفون العمائم نسي سكة بولاق ، ويقول الثانى : هؤلاء قتلوا امرأة فى الجيزة ، ويقول ثالث : أنا راحت لى عمه » .

هذا الموقف العدائى الحاد والظاهر فى السيرة تجاه أيك لا نستطيع أن نحدد له سببا على وجه اليقين . بيد أننا قد نجد له مبررا فى شخصية « المعز أيك » المخادعة وأساليبه غير الطريفة . فقد كان نظام البشر يبدو لين الرىكة سهل المال ، لا يتخذ لنفسه موقفا ، ولا يبنى رأيا فى موضوع ، ويؤثر أن يطيع من له الأمر فى كل المواقف ، فإذا أمسك ببلعام السلطة انقلب وحشا مستبدا وتجلت فيه صفات الضعيف المتحكم المستبد . فالتاريخ يخبرنا أن أمراء الممالك الأقوياء اختاروا أيك سلطانا لانهم اعتقدوا انه ضعيف . « متى أردنا صرفه أمكننا ذلك لعدم شوكته ٠٠٠ » . لكنه عندما أيقن أن الأمور قد دانت له خلع السلطان الأيوبي الطفل « الأشرف موسى » الذى كان فى السادسة من عمره وسجنه ، ثم دبر مؤامرة قتل فيها « فارس الدين أقطاي » زعيم الممالك البحرية صديق بيبرس البندقدارى . ولم يلبث هو نفسه أن لقي مصرعه على يد زوجته « شجرة الدر » حين عرفت أنه يسعى للزواج من إحدى بنات البيت الأيوبي ليتخلص منها نهائيا ، ول يقدم حكمه بصفة شرعية بزواجه من الأميرة الأيوبية .

قال عنه القرئزى « ٠٠٠ قتل خلقا كثيرا ، وشنق علما من الناس بغير ذنب ليوقع فى القلوب مهابته ، وأحدث مظالم ومصائدات عمل بها من بعده ٠٠٠ » (٢٩) . فهل يمكن أن يكون الموقف العدائى الذى اتخذته مسيرة الظاهر بيبرس من أيك انعكاسا لشخصيته

و « الصالح أيوب » و « شجرة الدر » في قالب ديني حافل يرموز للصوفية والزهد ، وعلى باخيار المعجزات والحوادث والكرامات التي تغلب الباب الجماهير أصحاب المصلحة الحقيقية في السيرة التي تهتم بابرار دور عادة الناس .

ثالثا : ان الفنان الشعبي يعبر ، في قسوة شديدة ، عن انكراهية الشعبية لمن يقفون ضد مصلحة الناس وأمانهم العامة ، وضد من يتسبب في ايذائهم . كما ان الفنان الشعبي يدرك تماما من يتوهم المثل العليا والقيم التي تمثل النظام الأخلاقي للمجتمع الذي تمثله السيرة . ولذلك كان تجاهل السيرة للكامل الأيوبي ، وبقية أبناء البيت الأيوبي فيما بين صلاح الدين الأيوبي والصالح أيوب ، كما كانت السيرة عدائية تماما إزاء المعز أيك .

رابعا : ان « سيرة الظاهر بيبرس » ، في حقيقة أمرها ، سيرة الشعب المصري في فترة مهمة من تاريخ المنطقة العربية ، ولذا فإن الصياغة الفنية لأحداث التاريخ وتشكيل شخصياته وأدوارهم قد وظفت لخدمة هذا الهدف الثقافي / الاجتماعي بحيث احتلت السيرة بالشخصيات التاريخية التي لعبت دورا في مصلحة الناس ، واتخذت موقفا معاكسا ضد من عملوا لمصلحتهم الشخصية أو تسببوا في الاضرار بالمصالح العامة .

دكتور قاسم عبده قاسم

العادرة ، أم هو رد فعل لكثرة القتل وسفك الدماء الذي ميز فترة حكمه التي دامت حوالي سبع سنين حافلة بالمتاعب في الداخل والخارج ؟ أم أننا يمكن أن نفسر هذا الموقف في ضوء الضرائب الكثيرة التي فرضها أيك على المصريين ووصفها المؤرخون بأنها « مظالم ومصادرات » لا سيما وأن من خلفوا أيك غسل العرش تمسكوا بهذه الضرائب في أغلب الأحوال .

★ ★ ★

هذه بعض الملامح العامة التي رسمتها «سيرة الظاهر بيبرس» لأهم الشخصيات التاريخية التي عاصرت أحداث تلك الفترة التاريخية ، وربما يكون من المهم أن نعرض بعض الملاحظات الختامية في هذا الموضوع :

أولا : ان الوجدان الشعبي وهو يعيد إنتاج تاريخه لا يهتم كثيرا بالحوادث والأماكن والشخصيات التاريخية والتتابع الزمني في سياق التاريخي الفعل ، وإنما يوظف ذلك كله في خدمة هدفه الفني بمفاهيمه الاجتماعية / الثقافية بحيث يبرز دور عامة الناس في صنع تاريخهم ، وهو الدور الذي أهمله المؤرخون التقليديون لحساب الحكام .

ثانيا : ان البناء الفني للبطل في الملهوم الشعبي يكتسب أهمية خاصة حين يكون البعد الديني العاطفي من أبرز أبعاد شخصيات السيرة الشعبية ، ومن ثم كان اهتمام الفنان الشعبي بتصوير « صلاح الدين الأيوبي » ،

وعن هذا المؤرخ وكتبه انظر : قاسم عبده قاسم : الرؤية الحضارية للتاريخ - قراءة في التراث التاريخي العربي (دار المعارف ١٩٨٥م - طبعة ثانية) ، ص ١١٩ - ص ١٣٣ .

(٤) السيرة ، ج ١ ص ١٦٧ - ١٦٨ .

(٥) السيرة ، ج ١ ، ص ٤ .

(٦) القريري ، السلوك لمعرفة دول الملوك ، ج ١ ،

ص ٢٢ .

(*) حين نذكر اسم « شجرة الدر » (بدون تاء مريوطه) تكون الإشارة إلى الشخصية التاريخية لأن هذا هو اسمها في المصادر التاريخية ، وعندما نذكر « شجرة الدر » تكون الإشارة إلى الشخصية الفنية في السيرة .

(١) سيرة الظاهر بيبرس (طبعة محمد صبيح - بدون تاريخ) ، المجلد الأول ، ص ٢ .

(٢) مخطوط مصور بجامعة القاهرة تحت رقم ٢٤٠٢٨ .

(٣) مخطوط مصور بجامعة القاهرة برقم ٢٤٠٢٩ .

- (٧) السيرة ، ج ١ ، ص ٦ - ص ٨ .
 (٨) السيرة ، ج ١ ، ص ٩ .
 (٩) السيرة ، ج ١ ، ص ١٠ .
 (١٠) السيرة ، ج ١ ، ص ١١ .
 (١١) السيرة ، ج ١ ، ص ١٣ .
 (١٢) القريزى ، السلوك ، ج ١ ، ص ٦٣ ، حيث يذكر أن صلاح الدين الأيوبي شرع فى بناء القلعة سنة ٥٧٢ هـ مجرية .
 (١٣) السيرة ، ج ١ ، ص ٢٤ - ص ٢٥ .
 (١٤) القريزى ، السلوك ، ج ١ ، ص ٢٢٩ - ص ٢٣١ .
 (١٥) السيرة ، ج ١ ، ص ٢٩ .
 (١٦) نفسه ، ج ١ ، ص ٣٠ - ص ٣٦ .
 (١٧) السيرة ، ج ١ ، ص ٣٧ .
 (١٨) القريزى ، السلوك ، ج ١ ، ص ٣٨٦ .
 (١٩) السيرة ، ج ١ ، ص ٣٨ - ص ٣٩ .
 (٢٠) نفسه ، ج ١ ، ص ٤١ ، ص ٤٩ .
 (٢١) القريزى ، السلوك ، ج ١ ، ص ٣٣٩ - ص ٣٤٢ .
 (٢٢) السيرة ، ج ١ ، ص ٢٧٦ .
 (٢٣) السيرة ، ج ١ ، ص ٨٠ ، ج ٢ ، ص ١٠ ، ص ٢٨ ، ص ٧٦ ، ص ٩٥ .
 (٢٤) القريزى ، السلوك ، ج ١ ، ص ٣٣٩ .
 (٢٥) السيرة ، ج ١ ، ص ٤٩ - ص ٦٢ .
 (٢٦) يقول نص الرواية ان الخطاب الذى ارسله ابيك الى حلاون كان نصه : « خطاب من ابيك وقلاوون الى ابادى حلاون » اعلم أننا خاص الأعداء للنولد ببيرس ، وأنت أيضا عنو له . فاذا طلع النهار فاركب أنت فرس كامل رجالك .. » وعندما يحاول ابيك لهب معسكر ببيرس الذى رحل الى مكان حلاون ، يتصدى له « عثمان بن الحيلة » وجماعته ، و « عقرب » وجماعته ، و « جرحش » وجماعته (السيرة) ج ٢ ، ص ٦ - ص ٩ ، ص ٧ - ص ١١) .
 (٢٧) السيرة ، ج ٢ ، ص ٤٩ ، ص ٥٠ .
 (٢٨) السيرة ، ج ٢ ، ص ٣٦ ، ص ٣٧ - ص ٤١ ، ص ٤٤ - ص ٤٥ .
 (٢٩) القريزى ، السلوك ، ج ١ ، ص ٤٠٤ .



مجلة الفنون الشعبية
 مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور
 عن
 الهيئة المصرية العامة للكتاب

الشقية الشقوية

للشاعر
الملحق

الدكتور أحمد عثمان

الآداب القديمة في مجملها شفوية مسموعة لا تدوينية مقروءة . فوسيلة النشر الأولى كانت الأداء الصوتي سواء بالانشاد أو الغناء ، التمثيل أو الالتقاء . ومن المقطوع به أن قلة قليلة جدا من مؤلفي الاغريق والرومان - على سبيل المثال - هم الذين كتبوا مؤلفاتهم بأيديهم ، فحتى بعد أن عرفت الكتابة وشاع فن تدوين الأدب اعتاد المؤلفون أن يملوا أعمالهم على خدام يستأجرونهم لهذا الغرض . وكانت عملية الإملاء هذه تتم بالمنزل أو في السوق العامة ، في الملاعب أو الحمامات بل وفي الغابات أثناء رحلات الصيد . كما اعتاد المؤلفون الاغريق والرومان أن يقرأوا أعمالهم على الجمهور شعرا كانت أم نثرا . وهذا ما قيل حتى بالنسبة لمسرحيات سيبيكا بالقرن الأول الميلادي حيث كانت الكتب والمكتبات وعادة القراءة قد انتشرت

لا تتضمنان أية إشارة الى معرفة بغز الحنابة أو على الأقل فن تدوين الأدب آنذاك . فالعلاقات الميته (semuta lygra) المشار إليها في « الالياة » (الكتاب السادس بيت ١٦٨) في ثانيا أسطورة بيلروفيون يفترض أنها تشير الى نظام الكتابة الموكينية التي ربما

ولعل الشاعر الهجائي ارخيولوجوس الذي ازدهر حوالي عام ٦٥٠ ق.م هو أول شاعر اغريقي نعرف بشيء من اليقين أنه نظم أشعاره مستعينا بالكتابة وإن كان قد أفاد من التقنيات التقليدية للأدب الشفوي المسموع (١) . ذلك أن ملحنتي هوميروس «الالياة» و «الاولهسية»

الاغريقية ولكن ليس قبل منتصف القرن الثامن ق.م .

هذا ويقدم بيدج (D. L. Page) أدلة واضحة من أسلوب ولغة ملحني هوميروس على أنهما تنبعان بالفعل من عدة مصادر مختلفة (٢) . وهذا يعنى أنهما تلقان عند مصب تراث شعري شفوي عريق له عدة روافد . وما لا شك فيه أن التقدم في فنون الكتابة والنسخ والتوسع في تدوين الأدب يأتي على حساب عمل المنشد الملحمي الراوي للأحداث البطولية . أي أن التدوين بصفة عامة أمر لا يتفق مع طبيعة الشعر الملحمي الأصلية . إذ كان من الممكن أن تتحرر وتتجدد ملحمة هوميروس مع مرور الزمن ، وكان من المحتمل أن تتبدد أيضاً لو لم يأت الطاغية الأثيني بيسيستراتوس إبان القرن السادس ق.م ويؤسس نظاماً جديداً للأنشاد الملحمي يسمى النظام الرابودي حيث اختلفت قيثارة الراوي القديم وتزود الراوي المستحدث . بدلا منها بعضاً وكان عليه أن يفي في كل مرة قصيدة مكتملة أي أنشودة رابودية (rhapsode) تبدأ من حيث انتهت السابقة (ex hypolepsos) . النظام الانشادي الذي أسسه بيسيستراتوس إذن يقوم على الالتقاء من الذاكرة اعتماداً على نص مكتوب وموثق يمكن الرجوع اليه في أي وقت ، وهو النص الذي صار يعرف فيما بعد باسم تحقيق أو تنقيح بيسيستراتوس ، وإذا كان هذا التنقيح المدروس قد حفظ أشعار هوميروس من الضياع فإنه قد قضى على كل فرصة للتجديد في تقنية الشعر الملحمي . وهذا أمر طبيعي بالنسبة لفن يدون بعد أن كان قد بلغ قمة النضج معتمداً على التقنيات الشفوية . ولقد كتب شيشرون الخطيب الروماني القوي عام ٥٥ ق.م تقريبا - أي بعد أن كانت الدراسات الفقهية والتحقيقات العلمية في الإسكندرية قد انتهت وأثيرت وأصبحت نتائجها معروفة للجميع - وقال إن بيسيستراتوس « كان يثني علينا هو الذي » قد رتب كتب هوميروس التي

انتشرت بتوسع الامبراطورية الموكينية نفسها في نهاية القرن الثاني عشر ق.م . وعلى أية حال نحن لا نملك الدليل على ذلك . وفي الحقيقة قامت الحضارة الموكينية على ثلاثة عناصر رئيسية : العنصر الأول هو التمثيل في حضارة الأخيين الواصلين من الشمال ، والعنصر الثاني هو التراث المحلي للبلاسيحيين أقدم سلالة سمعنا عنها في بلاد الاغريق . أما العنصر الثالث فهو تأثير الحضارة الكريتية المينوية ، وما لا شك فيه أن المهاجرين من الشمال قد جاءوا عبر آسيا الصغرى وجلبوا معهم بعض التأثيرات من حضارات الشرق . أما الأثر الشرقي - ولا سيما الفرعوني والفينيقي - على حضارة كريت المينوية فلا يحتاج الى تأكيد . وكان الحيثيون في آسيا الصغرى قد نقلوا عن البابليين نظاماً للكتابة . أما كريت فقد عرفت الكتابة منذ الألف الثانية على أقل تقدير واستعملت لغة لم تفك طلاسمها حتى الآن بصفة تامة وتشبه اللغة الصينية ، وإذا كان الأخيون شعباً من الاميين فإنهم عندما قدموا من الشمال في اتجاه الجنوب وصلوا الى مناطق تعرف الكتابة وتأسسها من زمن بعيد . وتبنوا هذا الفن ولكن من الملاحظ أن النظام الكريتي للكتابة لم يكن شاملاً في بلاد الاغريق الرئيسية إبان العصر الآخر أي الموكيني . وحدثت طفرة ملحوسة عندما تبنى الاغريق الابدئية السامية الشمالية والتي أسموها « الحروف الفينيقية » (grammata Phoinikisa) وهي حروف تشبه الى حد ما الحروف العبرانية وتتكون من مجموعات من العلامات كل منها يمثل ساكناً . ولقد طور الاغريق في هذه الابدئية حتى وصلوا بها الى ما نعرفه الآن باسم اللغة الاغريقية والتي لا تزال حية الى يومنا هذا بالصورة المتطورة التي يتحدث بها اليونانيون المحدثون ، لقد استعاروا في البداية بعض العلامات للدلالة على حروف الحركة ثم استبدلوا بتلك العلامات اشكالاً مبتكرة تماماً أي حروف جديدة لم تكن موجودة في اللغات السامية وربما أخذوها عن مصادر أخرى . المهم انهم في النهاية توصلوا الى الابدئية



الزاوية في فهمها وفي فهم طبيعة الشعر الملحي ككل .

وعندما جعل الاغريق في أساطيرهم « منيموسيني » Mnemosyne (الذاكرة) أم ربات الفنون Mousai فانهم كانوا بذلك يعنون أن شعرهم القديم الشفوي يعتمد أساسا على الذاكرة في بقائه عبر العصور . ولقد ظل هذا المعنى موجودا حتى بعد أن عرف فن تدوين الأدب . وبعبارة أخرى نريد القول بأن الفنان الاغريقي لابد وأن يعي دروس الماضي ، فعلى الشاعر مثلا قبل أن يهيم على أدوانه التعميرية أن يلم بالتراث القديم من القصص الاسطورية والروايات الملحمية الشفوية .

لقد فقد التراث الشعري الشفوي الذي كان موجودا فيما بين العصر الموكيني المزهري وفترة ظهور هوميروس ثم العصر الكلاسيكي الذي عرف في بدايته الاغريق فن الكتابة والتدوين . ولكن هذا التراث المفقود قد ترك بصماته لا على هوميروس فحسب بل وعلى الأدب الاغريقي بعامة . فهو مثلا صاحب الفضل في الجمع بين القديم المألوف والجديد المبتدع أي أن يبقى الأدب آمينا على التراث القديم .

لم تكن من قبل على هذا الترتيب الذي نعرفه « (٣) وإذا كان هذا صحيحا فان الأشعار الهومرية - وبصورة قريبة للغاية من النصوص التي وصلتنا - كانت تنشد في أعياد الباناثينايا الاثينية فيما قبل عام ٥٢٧ (٤) .

ويقول معارضو النظرية الشفوية لنشأة الشعر الملحي وطبيعته بأن حصول الاغريق على تقنية الكتابة أو تطورها هو الذي سهل عملية ابداع قصائد ملحمية مطولة كانت في الأصل عبارة عن أغاني بطولية قصيرة ومتفرقة عرفت عبر عصور ما قبل الكتابة والقراءة . أنها لمشكلة حقيقية أن نحاول الاجابة على التساؤل المطروح كيف قفز المعدل التقليدي للأغنية البطولية القصيرة (الذي كان لا يزيد على وقت جلسة واحدة كما سنرى من خلال معطيات الأوديسيا الهومرية) ، الى ذلك الطول الهائل الذي نجد عليه ملحيتي هوميروس ؟ أن هذا الحجم في حد ذاته يشي بأن الملحميتين نشأتا في مجتمع يعرف القراءة والكتابة كوسيلة لتداول الأدب، ولكن غير ذلك فلا يمكن أن تكون « الايادة » و « الأوديسيا الا الملحميتين قامتا على تقنية الرواية الشفوية التي تمثل بالنسبة لهما حجر

الدائنين (الاغريق) المؤسف لأن الناس في الغالب يشقون على الاغنية التي تسميح اليهم نغماتها للوحة الأولى »

وستتوقف بعض الوقت عند هذه المقطوعة الهوميرية لأننا نستطيع من خلالها أن نعرف على طبيعة الشعر الملحمي بعمامة وطبيعة عمل المنشد وتقنياته الشفوية بصفة خاصة ، فالصياغة اللغوية في هذه الفقرة المؤثرة نمطية الطابع ، بمعنى أنها مقبلة بمعارف من المألوف الملحمي تكرر كثيرا في « الاليساذة »

و « الأوديسيا » مثل « المنشد ذائع الصيت » أو « المنشد الرياني » و « بالاس أثينة » و « العودة المفجعة » وما إلى ذلك . بيد أن الفقرة ككل مريحة وتبدو تلقائية تنبع من روح الشاعر بلا عناء أو تصنف لأن النمطية فيها لا تصل إلى حد الآلية . وبعبارة أخرى نريد القول بأن أسلوب هوميروس السلفي متجدد يجمع بين أسلوب العصر الموكيني القديم من جهة ولغة عصر هوميروس نفسه ، بل ولغة الأجيال والقرون الواقعة بينهما من جهة أخرى . ولا ينفي قولنا هذا أن المنصر السلفي عند هوميروس هو الأغلب . يتميز هوميروس إذن بتكرار العبارات الملحمية المألوفة والورثة التي مع ذلك تخلق انطباعا بالاصالة والواقعية . فكما أن تكرار هذه العبارات والحوادث هو نتاج طبيعي لتراكم الرواية الشفوية فانه عند هوميروس بصفة عامة يعمل على طبع هذه الحوادث والعبارات في ذهن الراوي وهو يحفظ الاغاني وفي مخيلة السامع وهو يتمتع بالاتصاف له . كما يتسم الأسلوب الملحمي النمطي عند هوميروس بالحيادية أي أنه يترك الجمهور يحس بنفسه ولنفسه ويؤمن بما يشاء من صور للأحداث والشخصيات . وهذا أسلوب يدفع هذا الجمهور إلى تركيز الانتباه في كل صغيرة وكبيرة مما يروى عليه .

لم تك لغة هوميروس إذن لغة الحديث اليومي بين الناس في عصره ، أنها لغة اصطلاحية مصطنعة من حيث أنها بناء شعري

ومع ذلك يضيف اليه معطيات العصر الجديده . هذا ملمح واضح في ملحمتي هوميروس . إذ تتبينان تقنيات ملحنية ومادة خام شعرية تنتمي إلى العصر السحيق ومع ذلك تقدمان لنا صورة للحياة المعاصرة لهوميروس نفسه . بل إن هذا الملمح ذاته هو أكثر ملمح الأدب الاغريقي ككل وضوحا وتأثيرا . بمعنى أنه يقوم بالأساس على مألوف موروث وقديم غاية في القدم بيد أنه يتحدث عن مجتمع معاصر أي - على سبيل المثال - أثينا القرن الخامس ق .م بالنسبة للمسرح .

يرد في « الأوديسيا » (الكتاب الأول أبيات ٣٢٥ - ٣٢٨ - ٣٣٦ - ٣٥٢) .

« كان المنشد ذائع الصيت ينفي لهم وكانوا هم يجلسون في صمت منصتين له . كأن ينفي لهم عن عودة الآتين المفجعة من طراودة والتي أوجبتها الربة بالاسي أثينة . وبعد ذلك خاطبت (بيلوتي) المنشد الرياني والنوع تترقق في عينيها :

أي فيميوس أنك لتعرف الكثير من مغاني الرجال الأخرى ، أنك لعل علم بأعمال الرجال والآلهة المحيطة مما حفظه لنا المنشدون .

غن لهم واحدة منها وأجلس إلى جوارهم ودعمهم يحتسون في صمت كتوس الحمر وارتك هذه الاغنية الحزينة التي تجلب لذيلى إلى أعماق قلبي حيث أن حزنا لا ينسى يستقط على وأنا أتذكر متلهفا على زوجه الذي ذاع صيته في هيلاس وأجوس .

فرد عليها (ابنتها) تليماخوس الحكيم قائلا :

لم تكرهين يا أماء أن يمتعنا المنشد المخلص بالطريقة التي تواتيه فلا لوم على المنشدين ، إنما زيوس هو الملموم فهو الذى يعطي كيفما شاء للبشر الساعين وراء أرزاقهم اليومية فلا تثريب على الرجل (أي فيميوس) أن ينفي مصير

فى كل فقرة اختيارا خاصا ومدققا ووفق ما تقتضيه كل مناسبة وكل سياق على حدة . ان ضرورة أن يكون الشعر الشفوى ذو الحجم الكبير تمطيا أمر تؤكد دراسته كل من هوميروس والأدب الشفوى المتبقى فى كل من يوغوسلافيا وجنوب روسيا وقبرص وكريت . لقد أثبتت هذه الدراسات أن الأشعار الملحمية الأقل تعقيدا أو الأقصر والأبسط تعبيرا . هي أيضا الأقل نمطية ، بينما أفضل الأشعار الملحمية وأطولها هي الأغنى فى الصيغ النمطية . ولوحظ أن الصيغة النمطية تزيد من قدرة المنشد الملحمى الموهوب على الابتكار ولا تضعفها أو تنقصها كما يمكن أن يتبادر الى الذهن . فهذا المنشد يقبل تعبيرات وتقنيات اصطلح عليها وقبلت منذ زمن بعيد أى أنها اكتملت نضوجا واكتسبت رسوخا وصارت من المألوف التقليدى . ولكنه مع ذلك أى المنشد يبذل أقصى جهده ليضيف من عنده ما يحقق له حسن الاستماع وذويع الصيت والاعتراف بالأصالة .

وتشبهه الفقرة المتقطعة سلفا من «الأوديسيا» بوجود النظم اللوثي فى عصر هوميروس بل وربما فى العصر الموكيني نفسه ، إذ نجد المنشد وسامعيه يفاضلون بين أغنية وأخرى ويقولون أن هذه حزينة وتلك بهيجة أو أنها لا تعجب من يسمعونها ولا تروق لهم ولا تحرك مشاعرهم . ونفهم ذلك من تلك المقطوعة نفسها أن جمهور الأناسيد المحلية قد شارك فى عملية خلق هذه الأناسيد لانه اثر فى تداولها وتجويدها . إذ كان يتدخل فى عمل المنشد ويطلب منه لتعديل أو التبديل ، الاضافة والاعادة أو الحذف .

كان المنشد الملحمى يخاطب اذن السامعين وأبصارهم فى الوقت نفسه لأن جمهور الأناسيد الملحمية يتمتع ليس فقط بسماع المنشد وإنما كذلك برؤيته ورؤية تأثير أغانيه على ملامح وجهه ونفوس مستمعيه الآخرين . وكان المنشد المتجول يحفظ عن ظهر قلب عمدا إلى من أغاني البطولة التى تمجد أبطالا ينتمون إلى

طبعهم وعريق يتضمن عناصر من المفردات والتعبيرات التى يرجع بها التاريخ الى عصور سابقة على هوميروس تقع فيما بين قرنين وخمسة قرون . وأوضح مثل على ذلك الصفات الملحمية التى تعد سمة بارزة لنظام لشفوى نمطى فى أعلى مراحل تطوره . لقد توارث المنشدون جيلا بعد جيل صفات معينة عن بطل اسطوري مثل أوديسيوس ، صاروا يلتزمون بها فى أناسيدهم حتى أنهم لا يذكرون اسم هذا البطل الا مقرونا بإحدى هذه الصفات . فهو « الالهى » أو « شبيه الاله » أو « الصبور كالالهة » أو « مدبر المدن » أو « ذو الحيل الكثيرة » أى « واسع الحيلة » . وابنه تيليماخوس يوصف بأنه كذلك « شبيه الالهة » أو « ابن أوديسيوس المجنوب » . أما أجاممنون فهو « السيد » أو « ملك البشر » وهكذا مع بقية الشخصيات ، وغالبا ما يذكر هوميروس الها من الآلهة أى بطلان الأبطال مفرونا باسم الاب متبوعا بالصيغة التقليدية له مثل قوله « بنت لابس البرع إيجيس (أى زيوس) تريثونى » ويعنى الرية أثنية . أو قوله « نيسطور بن نيلئوس الجسد العظيم للأخمين » على أن أحد المنشدتين قد يتتبع صفة جديدة ويضيفها لى رصيد بطل ما ، بيد أن بقاء هذه الصفة ضمن التراث الملحمى المألوف أمر موهون بمدى نجاح هذه الصفة فى كسب رضا واعتجاب المنشدتين الآخرين عبر الأجيال ، أو بالأحرى مدى تقبل جمهور السامعين . ولاشك أن اقتران بطل من الأبطال بصفات معينة يكسب شخصيته ميزة الاتساق حين كل الأناسيد الملحمية كما أنه يساعد جمهور هذه الأشعار على التعرف على الأبطال ومتابعة سيرهم (5) .

هذه النمطية هي التى سمحت للشعراء الذين لا يعتمدون على الكتابة - بل على الحفظ والرواية الشفوية - أن يطوروا أغاني البطولة القصيرة الى قصائد ملحمية مطولة ، معقدة الطبكة ومتشابهة المحتوى . فمثل هذه القصائد تفوق كما وكيفا طاقة أى شاعر يختار كل كلمة

أن جمهور السامعين كان يلعب دوراً مهماً في عملية الانشاد الملحمي ومن ثم في ترسيخ تقاليده .

وإذا أردنا أن نضرب مثلاً على تدخل هوميروس وموهبته الخلافة كمنشد في الموروث المحلي نشير إلى حديثه عن الميرميدونيين (« الألياذة » الكتاب السادس عشر إبيات ٢٥٩ - ٢٦٧ ، حيث يقول :

« على الفور انفلتوا إلى الطريق الجانبي مثل الزنايب التي عادة ما يستثيرها الصبيبة ويلفونها من أوكارها على جانب الطريق فتحتاج بسبب هؤلاء الصبيبة الذين براءة ودون وعي يجلبون الخطر لكثير من المارة » .

فهى زنايب إذا تصادف أن اقترب منها مسافر دون قصد استجعت كل قواها وهجمت عليه فكل واحد منها يندفع سائحاً في الفضاء ومدافعا عن ذويه أنه يقتدى أخوانه بالقلب والروح هكذا اندفع الميرميدونيون من السفن »

تمثل هذا التشبيه المركب ليس من جنس الجو البطولي الصام والتقليدي السائد في « الألياذة » أنه - كما يقول كيرك

من إضافات الشاعر المنشد وهو بذلك يمكن تفكير وذوق جمهور القرن الثامن ق.م . لقد طمح كل جيل من المنشدين الإغريق القدماء - كما يفعل منشدو يوغوسلافيا المحدثون مثلاً - في أن يترك بصمة مميزة له في الموروث الملحمي (٦) .

يخاطبه أوديسيوس ويودوكوس المنشد ويقول (« الأوديسيا » الكتاب الثامن بيت ٤٨٧ - ٤٩٨) :

« أي ديمودوكوس أنني امتدحك من بين سائر الناس فمن المؤكد أنها هي ربة الفن موساً بنت زيوس إن لم يكن أبولو نفسه هو الذي علمك » .

العصور القديمة المجيدة وكان يملك أن يلبي بين الحين والآخر طلبات الجمهور المحتشد حوله وإلا فسيتفنى بما يحلو له هو مما يحس أنه أكثر جذبا وتشويقاً أو أنسب للزمان والمكان الذي يقف فيه (قارن « الأوديسيا » الكتاب الثامن بيت ٧٢ وما يليه) .

علينا أن نتخيل المنشد الملحمي وقد جلس بعيد مرات ومرات سسيرة أحد الأبطال الاسطوريين لأناس يزعمون أنهم من نسل ذلك البطل . ولما كان عقل هذا المنشد لا يتميز بحرفية « شريط للتسجيل » كما لا شك فيه أن روايته كانت تختلف من مكان إلى آخر وفي كل مرة ينشد فيها ولو كان في المكان نفسه ولنفس الجمهور . إذ لم يكن هناك من يقيّد يقيّد المنشد سوى « المألوف الملحمي » وهو محصلة تراث ممتد عبر قرون طويلة .

لم يكن عمل المنشد مجرد إعادة « اخراج » لنص محفوظ عن ظهر قلب وإنما كان بمثابة « إعادة خلق » لقصة معروفة في صيغة مألوفة ومعدة خصيصاً لمناسبة معينة . كان المنشد يدخل من التغييرات والإضافات في القصة التي يرويها ما يراه متشعباً مع ميول وقدرات الناس من حوله إلى جمهور السامعين . يشبه عمل المنشد الملحمي عمل المصور الذي يختار ليس فقط الزمان بل والزوايا المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها الكثيرون غيره لأن هذا الاختيار في حد ذاته يدل على مدى عبقرية هذا المصور أو ذاك المنشد .

ونعود إلى عبارة « المنشد ذائع الصيت » الواردة في الفقرة الهومرية التي اقتطفناها سلفاً فهى تدل دلالة واضحة على أن بعض المنشدين الملحميين قد تفوق على أقرانه فقلع صيته بين الناس وهذا يعني أمرين أولهما أن عمل المنشدين كان خلافاً لا مجرد تكرار دون زيادة أو نقصان وإلا فما فضل منشد على آخر ، والأمر الثاني هو أنه كان يجري في حلقات الانشاد نوع من المفاضلة مما يدل على

لأنك وأنت تحكى حكاية الآخين

بمجنهى الدقة والنظام Kata Kosnon تبدو
وكانك كنت هناك معهم بنفسك أو على الأقل
سمعت الحكاية ممن كانوا هناك .

فلنتنقل الى جزء آخر من الحكاية . . غن لى
حكاية الحصان الخشبي الذى صنعه أيوس يعون
من الربة أثينسية ، ذلك الشرك الذى ملأه
أوديسيوس بالجنود ووضعه داخل قلعة المدينة
(طروادة) . هؤلاء الرجال هم الذين دمروا
طروادة ان استطعت أن تحكى لى هذه الأشياء
كما وقعت بالفعل سأحدث الناس كافة عنك
وسأخبرهم كيف منحتك الربة - وبسسخاء
شديد للغاية - موهبة الغناء السحري .

فأوديسيوس المتخفى هنا يتحدث الى المنشد
ديمودوكوس ويطلب منه التفتى بأحداث الحرب
الطروادية ولا سيما حيلة الحصان الخشبي التى
ساهم فيها أوديسيوس نفسه . وهنا نلاحظ
أصراراً شديداً على الحقيقة ، فما يدعش
أوديسيوس أن ديمودوكوس يروى ما دار فى
طروادة وكأنه كان هناك أو كأنه نقل ما قاله
عن شاهدى عيان . وهو يرى فى ذلك ما يؤهل
هذا المنشد ليكون أفضل المنشدين طرا .

وهكذا قد يتلمح بعض السامعين فى الحدث
الملحمى فيقاطعون ويتدخلون فيه كما فعلت
بنيولوى مع فيميوس .

وكما فعل أوديسيوس (والملك الكينوس)
مع ديمودوكوس عند هوميروس . وقد يصل
المنشد الهومرى بجمهوره الى حد الجزل وفقدان
الوعي فهذا ما تشبه به محاورة « ايون »
لأفلاطون . بل هذا الجزل الملحمى موجود فى
أسطورة السيرينات عند هوميروس فهن
يسحرون الأحياء والأشياء بصوتهن الرخيم
متفرداً .

يقول عنهن هوميروس (الأوديسيا الكتاب
الثانى عشر بيت ٤٤ وما يليه) . أنه عندما

اقترب منهن أوديسيوس شعر بهذا السحر
حتى قبل أن يصل صسوتهن الى أذنيه .
اذ لاحظ أن الرياح قد توقفت وأن أمواج البحر
المتلاطمة قد سكنت . فصوت السيرينات حلوا
كالمسل (Meligerys) لقه نادينه بالاسم وقلن
له (أبيات ١٨٩ - ١٩١) .

« تعالى نمتعنك فتسمع منا ما ليس لك به
علم فنحن على علم بكل شئ نغسله الاغريق
والطرواديون بأمر الآلهة فى طروادة الشاسعة

بل تعلم كل ما يحدث على وجه الأرض » .

فمادة السيرينات هى الحرب الطروادية
وهكذا يظهرن وكأنهن منشئات ملحنيات
مثلهن فى ذلك مثل فيميوس وديمودوكوس مع
الفارق فى أنهن يعرفن ليس فقط كل ما دار
فى طروادة بل وفى الدنيا كلها . المهم أن
معرفة الحقيقة هو ما يلح المنشدون والسامعون
كذلك على طلبه .

ولقد لعب أوديسيوس نفسه دور المنشد
فى قصر الملك الكينوس حيث أقيمت له وليمة
واستمع فيها الجالسون لما دار فى طروادة .
على لسانه ويقول الكينوس معلقا على زواية
أوديسيوس (الأوديسيا الكتاب الحادى عشر
بيت ٣٦٨) .

« لقد سردت الحكاية كما لو كنت منشدا » .
والفعل المستخدم هنا هو Katalagein ويعنى
لا مجرد سرد المسودات بل تقديم قائمة
Katalogos مرتبة ومنسقة للشخصيات
والأحداث . وهذا ما يذكرنا بقائمة النساء
وقائمة السفن الواردة فى ملحمتى هوميروس
والتيين دار حولهما جدل عنيف بين دارسى
ونقاد هوميروس . على أية حال يتقدم
أوديسيوس بنفسه ليروى قصة طروادة
ومغامراته هو شخصيا فيها فهو شاهد عيان
وصانع الحدث الملحمى ومن ثم فهو الأقدر على
حكايته وتلبية رغبة الجمهور فى سماع
الحقائق .

وفى إحدى فقرات « الالياة » (الكتاب
الثانى بيت ٤٨٤ - ٤٩٢) يقول هوميروس :

« أخبرنى ياديات الفنسون يامن تنزلن
منازل الأوليمبوس فانتن الهات موجودات
هناك ، بكل شيء علمات أما نحن (البشر)
فنتسمع عن هذا المجد ولا نعرف عنه شيئا
أخبرنى من هم قواد الاغريق ومن هم سادتهم
فلن أستطيع أنا أن أنقل عنهم ولا أن اسمى
أسماءهم حتى ولو كانت لى عشرة السنة وعشرة
أفواه وصوت لا ينقطع وقلب نحاسى . إن لم
تذكرنى أنتن ربات الفنون الأوليمميات بنات
ذئوس ذى الدرع (ايجيس) بمن أتوا الى
طروادة . »

فهنا يتضح تماما هدف الشاعر وحرصه على
الدقة فى نقل أسماء القواد ووصف الأحداث
ولكنه يرى أن لا قبل له بكل ذلك مالم تلهنه
ربات الفنون . وهكذا نستطيع أن نفهم لماذا
استهل هوميروس ملحنتيه « الالياة »
و « الأوديسيا » بالتضرع لربة الفن أن تغنى
له وتلهنه . ذلك أنه يسعى الى سرد الحقائق
وهن وحدهن القادرات على مثل هذا العمل
الشاقي .

والمنشدون الملحمين فى « الأوديسيا »
يسلون هذا البطل أو ذاك ممن اشتركوا فى
المعارك التى هى موضوع أغنياتهم وربما يكون
فيميوس (٧) أو ديمودوكوس (٨) صورة
لهوميروس نفسه كمنشد ملحى ملهم يتلهم
على الآلهة . ولقد كانت المناسبة المعتادة
والملائمة لحفلات الانشاد الملحى هى وليمة
الملك فى قصره عندما يجلس الحضور - وبعضهم
قد يكون من الضيوف الغرباء - على الموائد
المصفوفة . ومن حولهم المنسون الذين ربما
يصاحب غناهم رقص مناسب كما حدث فى
حفل زواج أبناء ميديلاوس . وقد يقع الغناء
الملحى فى الهواء الطلق كما حدث فى بلاد
الغياكيين ، وفى الولايم يبدأ الانشاد الملحى
بعد أن يفرغ الجالسون من الطعام ويستور

هذا الانشاد حتى يندمج الجميع فيه فيتأثر
أحدهم ويقاطعه ثم يشرعون فى الانصراف
للتوم . وفى الغالب يتمتع الانشاد الملحى
نفوس السامعين والا فان أحدهم سيتدخل فى
عمل المنشد كما حدث عندما تدخلت بنيلوبى
فى عمل فيميوس وكما تدخل الملك الكينوروس
فى عمل منشده ديمودوكوس عندما لاحظ أن
أغانيه لا تسر الضيف المجهول (أوديسيوس) .
والانشاد الملحى طابع عام فى أحداث « الالياة »
والأوديسيا فهو موجود فى كل مكان (٩) وفى
« الأوديسيا » يتحدث يومايوس عن منشدين
متجولين يمكن استئجارهم وهم الى جانب
الانشاد الملحى يمارسون فنون العرافة والطب
وما الى ذلك .

نقطة مهمة ينبغى أن لاقتونا وهى أن حفلات
الانشاد المذكورة فى ملحنتى هوميروس لا تتم
عن أنها كانت تتناول أعمالا ضخمة فى حجم
« الالياة » و « الأوديسيا » الا أن الجو العام
يوحى بأنه من الممكن وجود وشيوع مثل
هاتين الملحنتين .

ولعل أشهر منشد ملحى هو ذلك الذى
يتحدث عنه التشيد الهومرى « الى أبولو »
وجاء فيه :

« أى أبولو وأرتميس الشمس منكما
الرحمة والعطف وبعد فوداعا لكم جميعا
ولتذكروا من الآن فصاعدا أيتها العنابر
عندما يأتين هنا فى قابل الأيام أى فرد من
إبناء الأرض الكادحين ليسألكن . »

يا عذرى أخبرنى أى رجل هو بحق أعذب
المنشدين جاءكن هنا وبعت فى نفوسكن
السرور أكثر من غيره فلتجيب كل واحدة منكن
ولتكن اجابتكن الجماعية هناك رجل أعمى
يعيش فى خيوس الصخرية أغانيه هى أجمل
الأغاني جميعا الآن ومستقبلا وسأحمل صيتك
معى طيبا أينما حللت متجولا فى الأرض عبر
المدن وبين كل ساكنيها .

أى يصلون الأغاني بعضها ببعض فهو اسم مشتق من الفعل rhapto بمعنى « ارتق » والكلمة ode بمعنى « أغنية » • ولقد نشأ هذا النظام الجديدي في الانشاد الملحمي في عهد بيسيستراتوس كما سبق أن المحنا •

أما الوزن السداسي نفسه (Hescameton) أداة الشعر الملحمي القوية فهو جزء من تركة الحضارة الموكينية على ما يبدو •

فما كان ليصل الى ما هو عليه من قسوة وعظمة عند هوميروس لولا أنه كان قد مر بفترة طويلة من التطور والصقل • انه وزن يقوم على التقسيم الكمي لا الكيفي أى لا يقوم على النبرة بل على الحروف والمقاطع بمقدار طولها وقطرها أى على الزمن الذى يأخذه كل منهما فى النطق • ومع أن الشعر الأوروبى المعاصر يقوم أساسا على النبرة فانه من الراجح أن التقسيم الكمي كان هو الأصل وهو المتبع فى لغات الأسرة الهنداوروبية بصفة عامة • فهو موجود فى السانسكريتية والفارسية على سبيل المثال • وهو نظام أكثر طواعية واستقرارا من النظام القائم على النبرة • لأن الأول يقوم على مبدأ ثابت وهو أن الحرف أو المقطع الطويل يأخذ من الوقت ضعف ما يأخذه الحرف أو المقطع القصير عند النطق • وكل مقطع يأخذ حجمه الطبيعي كما تحسب الحروف المتحركة والساکنة فى العملية كلها • واصطلح الناس على أن هذه الحروف طويلة وتلك قصيرة وتركوا بعضها محايدا أى يمكن أن يكون طويلا أو قصيرا •

والوزن السداسي مكون من ستة أقدام وكل قدم مكون من داكيتيلون أى مقطع طويل متبوع بآخرين قصيرين (بب -) • ويمكن استبدال أى قدم من الأقدام الستة الداكتيلون بقدم سيوندى أى مقطعين طويلين (- -) بل إن القدم السداسي يمكن أن يقتصر على مقطعين أحدهما طويل والآخر قصير (ب -) •

وسيفصدقنى الناس أجمعين لأن الحق هو ما أخبرهم به فهذه الفقرة تكشف النقاب عن ملحمى محترف يقوم بالدعاية لنفسه ولغته أمام بنات ديلوس العذارى أو بواستطهن لأنهن كن يرقصن فى أثناء انشاده • انه يتباهى بقدراته الفنية ومع ذلك يبدو أنه كان فقيرا •

ولقد أدخل المنشد بعض الكلمات والعبارات على موضوعه لكي يحدثنا عن فنسه وحرفته وظروف معيشته • ولقد كان القدامى يعتقدون أن هذا النشيد من نظم هوميروس نفسه • ولعل هذا الاعتقاد هو المسئول عن خلق أسطورة أن هوميروس كان أعمى وهو الأمر الذى قبله توكيديديس نفسه المؤرخ الحصيف والناقد العالم • ومن العسير أن نقبل نسبة هذا النشيد الى هوميروس. لأن لغته ليست هومرية تماما إذ تنقصها الدقة والثبات الهومريان • ومن المحتمل أن المنشد الذى كان على وشك أن ينشد أشعار هوميروس يحاول تقصص شخصيته ويطالب لنفسه بالكفاة التى يستحقها مثل هذا الشاعر الموقر • انه بأسلوب يؤكد به المنشد الملحمى ذاته لأنه يزوج بعمله الى أعماق الناس وينتزع انتباه جمهوره الواسع والمختلط ويستغل شهرة المكان المقدس • أى ديلوس - الذى تنشده فيه الأشعار • ونلاحظ أن المنشد هنا مفتى جوال وإن كان يقطن خيوس وهو واحد من مجموعة أو مجموعات من الشعراء المتجولين الذين يعرفهم ويعرف أنه أفضلهم • ولقد أثبتت الدراسات أن « أبناء هوميروس » (Homeridae) كانوا فعلا يقطنون خيوس وأنه كانت هناك أشعار ملحمية أخرى غير « الإلياذة » و « الوديسيا » (١٠) •

كان المنشدون الملحميون يسمون « المعنون » (aoidoi) وهم يؤدون عملهم على أنغام آلة وترية تسمى فورمينكس Phorminx أو كيثاريس Kitharis ثم سمي المنشدون المنحنيون بعد ذلك رابسودوى Rhapsodoi والكلمة تعنى الذين « يرتقون »

ولا نعرف أين اخترع الوزن البداسى فلا مثيل له فى الشعر السامى أو الميضى القديم ، وقيل أنه جاء من جزيرة كريت الميئوية ولكننا لا نعرف من لغة هذه الحضارة ما يكفى للثبوت من ذلك . الأرجح إذن أنه اخترع افريقى قائم على التقسيم الكمى المعروف فى أسرة اللغات الهند الأوربية . وقد عاش هذا الوزن فيما بين ١٤٠٠ ق.م. تقريبا وحتى آخر ملاحم العصر القديم فى القرن الخامس الميلادى . وقد ينازعه أى وزن آخر فى طول البقاء ولكنه يقف بلا منازع من حيث أنه لم يفقد شيئا من كيانه الأساسى طوال حياته مع حدوث تطور لغوى وفكرى ضخم بل ومع تنوع الموضوعات التى صيغت فيه من الملاحم مسرفة الطول الى الأغانى القصيرة للغاية .

وإذا قورنت « الالبادة » و « الوديسيا » كملحمتين على التقنية الشفوية بملاحم تلتها فى عصور صارت القراءة والكتابة فيها أمرا شاملا ستبضح الصورة أكثر فأكثر ، فملحمة أبولونيوس السردسى « الارجونتيكا » أو « رحلة المسفينة أرجو » تبرز فيها ملاحم التدوين والتحقيق فالملحمة نفسها نظمت فى سعة من الوقت وروجعت وصححت أكثر من مرة وهى تخاطب جمهورا قارئا بصمت أو بصوت مسمع بعكس ملاحم هوميروس الانشادية التى تفتى أمام جمهور منصت ، ومن ثم يمكن القول عن ملحمة أبولونيوس أنها ملحمة مصطنعة أغلبها من صنع الخيال أو على الأقل غير واقعية وتخاطب الذهن أكثر مما تخاطب الوجدان . وهذا أمر ينطبق على ملحمة « الالبادة » لفرجيليوس و « الفردوس المفقود » لميلتون ، فعالمهما من صنع الشاعر وهو شئ ينبغى أن لا نتوقعه من هوميروس الشاعر الملم الذى يمثل ينبوع الشعر الملحمى الأصيل والقائم على التقنية الشفوية لا التدوينية وهى تقنية تتجلى فى عدة جوانب أهمها جميعا الحبكة القائفة على وحدة الموضوع والجو النفسى العام مهما وقع من تكرار أو استطراد .

ولقد أثار المعارضون لنظرية شفاعة ملاحم هوميروس عدة مشاكل أهمها ما يتصل بحجم الملحمتين « الالبادة » و « الوديسيا » وبنيتهما المعقدة فكلاهما برأى هؤلاء المعارضين لا يمكن أن يكونا من عمل شاعر أو شعراء لم يعتمدوا على فن الكتابة أثناء النظم والتداول على نحو أو آخر وحتى لومان D. Lohmann الذى لا يرفض النظرية الشفوية كلية وتدخل من الأحاديث الطويلة فى الملحمتين وسيلة لاثبات هذه النظرية يقول إن هوميروس يتبع النظام الشفوى التقليدى السائد فى بلاد الافريق ولكن بطريقة تدل على أنه أعاد من تقنيات الكتابة والتدوين (١١) .

واتجهت الأنظار مؤخرا الى أفريقيا وتزايدت عمليات جمع الفولكلور ، وتتراكم الدراسات (١٢) التى تأتى بنتائج لها صدق عميق فى عالم النقد الهومرى . لأن الفولكلور الافريقى يمثل البقية الباقية من التراث الملحمى الإنسانى حيث لم يعتوره تغيير جذرى . إذ يعتقد بعض الباحثين أن مجتمعات غرب ووسط أفريقيا البدائية تقدم لنا ما يمكن اعتباره أقرب صورة للحياة والشعر الملحمى فى عصر هوميروس لقد أجهد علماء الفولكلور أنفسهم بحثا فى أنحاء المعمورة عن مجتمع يقترب بهم من مجتمع هوميروس فوجدوا ذلك من العسير حتى فى أبعد المناطق عن تأثيرات الحضارة الغربية الحديثة .

بيد أن الساحة الافريقية هى التى لازالت تفرى مثل هؤلاء العلماء بمزيد من البحث والتقصى . وعلى قدم وساق يواصل علماء الفولكلور جمع الروايات الشفوية الملحمية من مختلف أرجاء القسارة السوداء ولا سيما المجتمعات البدائية .

ومن المتوقع أن يتوصل هؤلاء العلماء الى رسم صورة عامة لمجتمع ملحمى شفوى « افتراضى » بهدف تقريب صورة المجتمع الهومرى الى الأذهان .

١٥٦٩٣ بيتا و « الاوديسيا » ١٢١١٠ بيتا
فكيف كان المنشد الملحمي يهيم على مثل هذه
المادة الشاسعة وكيف كان الجمهور قادرا على
متابعتها ؟

وقبل أن نصل الى اجابة على هذا
السؤال ننوه الى أنه بالفعل قد جرت محاولات
لتقدير الوقت الذى يمكن أن يستغرقه انشاد
« الاللياذة » و « الاوديسيا » فى ضوء المادة
الفولكلورية المجموعة من مجتمعات معاصرة .

اذ عقد الباحث نوتوبولوس (J. A. Notopoulos)
مقارنة بين المنشد الملحمي الاغريقى القديم
والمغنى اليونان المحدثين فى جزيرتى كريت
وقبرص فهؤلاء المحدثون ينشدون أغاني شعبية
فى وزن يتكون من خمسة عشر مقطعا وهو
ما يقترب من طول الوزن السداسى . لقد
جمع هذا الباحث ثلاثة عشر مغنيا فأنشد
أسرعهم ثلاثة عشر بيتا ونصف فى الدقيقة
الواحدة وأنشد أبطأهم سبعة أبيات ، فتوسط
سرعة الانشاد اذن ٩٧٣ بيتا فى الدقيقة
الواحدة . واذا أنشدت « الاللياذة » بهذا المعدل
ودون توقف فانها تستغرق ٢٦٩٩ ساعة
وتستغرق الاوديسيا ٢٠٧٤ ساعة ، ومن
الملاحظ أن أسرع المنشدين يفنى ضعف عدد
أبيات الأبطأ .

واذا وضعنا فى الاعتبار قدرة الجمهور
الاغريقى القديم على البقاء فى المسرح طيلة
ساعات النهار وفق ما تقتضيه ملابسات
العروض المسرحية ومهرجاناتها حيث كانت
تقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية ومسرحية
واحدة تياترية وأخرى كوميدية فى اليوم
الواحد ، اذا وضعنا هذا فى الاعتبار لأصبح
من السهل تصور بقاء جمهور حفلات الانشاد
منصتا ومتابعا نهار يوم كامل .

والمشكلة هى أنه كما تبين لنا لا تكفى
ساعات النهار كلها لانشاد « الاللياذة » او
« الاوديسيا » ومن ههنا ذهب التفكير الى

ومن المشاكل التى كانت تواجه الدارسين
فى هذا الميدان هو أن هذه المادة الفولكلورية
المجموعة من مجتمعات بدائية معاصرة - خارج
أفريقيا - كانت متواضعة جدا لا ترقى الى
مستوى « الاللياذة » و « الاوديسيا » فن حيث
الحجم والوزن وكذا التعقيد والتعذيب واتقان
الحبكة الملحمية ، ومن ثم أمر بعض الدارسين
على أن « الاللياذة » و « الاوديسيا » لا يمكن
أن تكونا قد نظمتا بغير الاستعانة بفن الكتابة
أى انهما ليستا شفويتين .

وجاء شعراء بامبارا Bombara الأفارقة
وقدموا أفضل الأسس لمحاولة رسم صورة
للملابسات العامة التى يمكن أن تنشأ فى
ظلمها ملاحم ضخمة مثل « الاللياذة »
و « الاوديسيا » معتمدة على تقنيات التفسير
الشفوى . فكل شاعر من شعراء بامبارا
يستطيع بمفرده أن يحفظ اثني عشر حدثا
ملحميا وكل حدث يستغرق عشرة آلاف بيت
ويحتكر هؤلاء الشعراء - المنشدون وراثه هذه
أثرية الملحمية الضخمة . وتخصص النساء
منهم فى أغاني المديح أما الذكور فيلعبون عدة
أدوار مثل أدوار المفاوضين والمستشارين ،
الحكام والقواد ، الملوك ، والمؤرخين والموسيقين
وما شابه ذلك ، ويتم انتقاء صغار السن
لممارسة هذا الفن بناية شديدة وبعد اختبار
مواهبهم . وكل منهم يتخصص فى العزف على
آلة موسيقية محددة ، وتستمر فترة التدريب
من خمسة الى عشر سنوات . وتجمع بين
التربية البدنية والذهنية (١٣) .

يتراوح حجم حفلة الانشاد الملحمي طولا
وقصرا من مجتمع الى آخر ، وهو أمر يعتمد
بالدرجة الأولى على قدرات المنشد الملحمي نفسه
وطبيعة جمهوره وملابسات حفلة الانشاد
الملحمي - ولقد سبق أن تناولنا حفلات الانشاد
الملحمي المذكورة فى « الاللياذة » و « الاوديسيا »
ونحن نعود اليها الآن لنلقى نظرة مقارنة بينها
وبين ما يحدث فى أفريقيا . ولنطرح السؤال
التالى : فى طبعة آكسفورد تبلغ « الاللياذة »

الاحتفالات الدينية التي تستمر عدة أيام ، ولقد أجريت أبحاث ميدانية على الانشاد الملحمي أثناء شهر رمضان وثبت أن السيرة الملحمية يمكن أن تستمر خمسة عشر ليلة في تركيا على سبيل المثال (١٥) .

لقد سبق أن قدم لنا باروا (C.M. Bowra) نماذج من المنشدين الملحميين المحدثين من أوزبك Uzbek وكارا كيرغيز Kara Kirghiz فالنشد ساجيمباي أوروزباي كوف Sagymbai Orezbakov (١٨٦٧ - ١٩٣٠) أملى في عام ١٩٢٠ قصيدة ملحمة بلغ طولها أربعين ألفا من الأبيات .

ويقال أن لديه مخزون ملحمي يبلغ حوالي مائتين وخمسين ألفا من الأبيات ، بينها على الأقل قصيدتان بطول القصيدة نفسها التي أملاها . ولم يكن هذا المغني فريدا بين قومه فله - كما يقول باروا - أنثاد كثيرون . ويعلق باروا قائلا أن الصياغة النبطية لا يمكن أن تقسر هذه الظاهرة الجببية إذ ينبغي أن نضيف عوامل أخرى كثيرة أهمها أن هؤلاء المغنين يعيشون في مجموعات كل منهم يردد الأغاني نفسها على نحو أو آخر . وفي كارا كيرغيز كانت سير الأبطال تعد فنا قوميا يمتد به كل مواطن فيحاول أن يحترف الانشاد ويتقن الحفظ (١٦) . ومن ثم فعلينا أن نتصور هوميروس ينشد لمخيمته في مجتمع مسائل حتى يتسنى لنا أن نفهم كيف نظمت اعتمادا على التقنية الشفوية .

وفي أبريل عام ١٩٥٦ أملى الشاعر الزائيري كاندي روريكي Candi Rureke من قرية بيسي Bese في كتيسيمبا ملحمة البطل مورينلو Murndo وهي ملحمة طويلة جدا وتمتد بوحدة تأليفية ملحوظة ، أما حبكة الملحمة فهي غاية في التعقيد والاتساق . وهذا كله يثبت بما لا يدع مجالا للشك بأن مثل هذه التسمات الدالة على النضوج يمكن تحقيقها بالتقنيات الشفوية وحدها . كان

تسجيل هذه الملحمة الإفريقية يتم في إطار حفل عادي يحضره جمهور ويشارك أفرادها في العملية ككل . ولقد أخذ دارسو هوميروس نتائج هذه الأبحاث الفولكلورية الإفريقية كدليل يثبت أنه لا يوجد في « الليابذة » و « الأوديسيا » ما يتعدى حدود التأليف الشفوي أو يستعصى على المنشد الذي لا يستعين بالكتابة لحفظ الروايات المتوارثة (١٧) .

وفي أغلب المناطق الإفريقية يرتدى المنشدون زيا خاصا ومميزا لحفلات الانشاد الملحمي . ولدى قبائل نيانجا Nyange نجد الآلات والأدوات قليلة العدد بسيطة الصنع يمسك المغني بيديه خشخيشة (جليلج) من القرع الجفاف وعصا صغيرة خشبية متوجة بالريش الجميل . ويلبس منشدو قبائل المونجو Mongo قبعة من الريش ويزينون أجسادهم بزخارف هندسية متنوعة . أما منشدو الفانج فيضيفون إلى قبعة الريش عرفا أو ما يشبه العرف من شعر أو غيره . ويرتدون تنورة من الألياف تتدلى عند الخصر وهم يضعون على أكتافهم الكثير من جلود الحيوانات المتوشحة وتحمل أقدامهم بخلال له رنين الأجراس . وبعض هذه الأدوات والملابس مغزي أسطوريا خاصا وضارب في أعماق الشعر الشفوي الملحمي . فمثلا عصا منشد قبائل النيانجا - كما يؤكد الشاعر المنشد روريكي سالف الذكر - ترمز إلى عصا البطل مونينكو ومالهيا من قنبرات سحرية . ويؤكد بعض منشدو المونجو أنهم لا يستطيعون الغناء بدون هذه الملابس والأدوات التي ورثوها عن الآباء وتلقوها دروسا في استخدامها من معلمين متخصصين (١٨) .

وتتضافر هذه النتائج التي توصل إليها علماء الفولكلور الإفريقي مع معطيات المادة العلمية التي جمعها كل من لورد (A.B. Lord) وباري M. Parry (١٩) فلقد التقى هذان الباحثان مع المنشدين الملحميين المحدثين بمناطق الصرب والبلغان وجمعا من أقوالهم ما يثبت أن هؤلاء المنشدين يتعاملون مع مادتهم

على قدراته الابداعية من ناحية ورد فعل جمهوره من ناحية أخرى . ومع ذلك فإن المنشدين المحدثين جميعاً - كمنشدي هوميروس - يزعمون ويؤكدون زعمهم بأنهم يلتزمون الموروث الملحمي ولا يحكون سوى الحقائق والهدف الرئيسى للمنشدين المحدثين - كما كان بالنسبة لمنشدي هوميروس - هو امتاع الجمهور وتسليته وتحريك مشاعره . ولقد لاحظ الباحثة لورد أن أفدو ميديوفيتش سالف الذكر - يخلع على شخصياته الملحمة لمسة انسانية آسرة مما يعنى أن الانشاد الملحمي بالنسبة له - كما كان بالنسبة لمنشدي هوميروس - كالأخراج المسرحي الخلاق أو كالأداء المبدع للسيمفونيات بمعنى أن كل حفل انشادى له مذاقه الخاص ولا يحظ لورد كذلك أن بعض المنشدين يحفظون الأغاني الملحمية الطويلة بمجرد سماعها مرة واحدة ولأول وهلة .

الملحمية دون أية رؤية مسبقة . وعندما سئل هؤلاء المنشدون عن التقنيات الشعرية المميزة لفتحهم لم يحروا جواباً ووقعوا في حيص بيض والأكثر من ذلك أن جمهورهم نفسه لا يستطيع غالباً تعليل تفضيله هذا المنشد على ذلك ، بيد أنه من مجمل أقوال هذا الجمهور تبين أنه يصر على ثلاثة ميزات مفضلة في المنشد الجيد هي الصوت القوي الجميل والمخزون الملحمي الكبير من سير وأغان وحكايات والدقة في سرد الحقائق حيث لا يختلط حدث ملحمي بالآخر ولا تقع أخطاء وكلما توافرت هذه الميزات في المنشد الملحمي طال حفل الانشاد . فالمنشد الأشهر أفدو ميديوفيتش Avdo Mededovic من بيجنلوبولجي (Bijelo Polje) يتباهى بأنه في حين يغنى الآخرون الحسكاية في خمس ساعات يأخذ هو عشر ساعات كاملة ليغنى الحكاية نفسها . وهذا دليل على أن المنشد المحدث - كالمنشد الهومري - يتبدل في الموروث الملحمي بموهبته الخلاقة وهذا ما يستند

وقارن:

J. B. Hainsworth, *The Criticism of an Oral Homer*, JHS 90 (1970), pp. 90-98.

(٦)

Kl. h. Op. Cit., pp. 160-161.

(٧) ورد ذكر فيمبوس في «الاوليسيا» بالأماكن التالية : الكتاب الأول بيت ١٥٠ - ١٥٥ ، ٣٢٥ - ٣٧١ ، ٤٢١ - ٤٢٤ ، الكتاب السابع عشر بيت ٢٦٠ - ٢٦٣ ، الكتاب الثامن والعشرون بيت ٣٣٠ - ٣٣٧ ، الكتاب الثالث والعشرون بيت ١٢٣ - ١٤٧ ، الكتاب الرابع والعشرون بيت ٤٣٩ .

(٨) ورد ذكر ديمودوكوس في «الاوليسيا» بالأماكن التالية : الكتاب الثامن في فقرات كثيرة منه ، الكتاب الثالث عشر بيت ٢ - ٢٨ .

(٩) راجع «الايادة» الكتاب الثامن عشر بيت ٤٩٤ - ٤٩٥ ، ٥٢٥ - ٥٢٦ ، ٥٦٩ - ٥٧٢ ، ٥٩٠ ، ٦٠٦ ، الكتاب الرابع بيت ١٧ - ١٩ ، الكتاب الخامس بيت ٦١ - ٦٢ ، الكتاب التاسع بيت ١٨٦ - ١٩٥ ، الكتاب العاشر بيت ٢٢١ - ٢٢٨ ، ٢٥٤ ، الكتاب الثالث والعشرون بيت ١٣٣ - ١٤٧ .

(١٠) راجع :

(S. Kirk, *Homer: The Meaning of an Oral Tradition*, in «The Classical World» edited by D. Seckes and A. Thorby (Aldus Books, London 1972). pp. 155-171.

وقارن د. أحمد عثمان : الشعر الاغريقي ، ترايا اسبانيا وعاليا (سلسلة عالم المعرفة الكويتية مايو ١٩٨٤) ص ١٣ - ٧٥ .

(١٢)

D.L. Page, *The Homeric Odyssey*, Oxford, 1955 Ch. VI and Cf. Idem, *History and the Homeric Eiad* (University of California Press 1972), Passim.

(١٣)

Cicero, *De Oratore*, 111, 137.

(١٤) د. أحمد عثمان ، سبقت الإشارة اليه ، ص ٢٠ - ٢٢ .

(١٥) انظر :

M. Parry, *L'Épithète traditionnelle dans Homère*, Paris 1928 repr in A. Parry (ed.) *The Making of Homeric Verse* (Oxford 1971), Passim.

(١٦)
C.M. Bowers, Heroic Poetry, London,
Macmillan 1952, pp. 330-367 esp pp. 356-358.

هذا ويرى جينسن أن ملحيتي هوميروس تصومس
شعرية محلاة أو على قوله :

«The Poet's Writinghand is simply a tool
for the Oralmind» Jensen, Op. Cit., p. 81,
ff.

Cf. Jensen, Op. Cit., pp. 36-7, 45, (١٧)

Ibidem, p. 81, (١٨)

(١٩) انظر الدراسات التالية :

A. B. Lord, The Singer of tales, Cambridge
Mass, Harvard University Press (Harvard
Studies in Comparative Literature 24),
1960.

Idem, Homer (Originality : Oral Dictated
Texts, TAPHA 84 (1953) pp. 24-34.

M. Parry — A.B. Lord, Serbo-croatian Heroic-
songs, 1-11. Cambridge Mass Belgrade :
The Harvard University Press and the Ser-
bian Academy of Sciences 1953-4.

A. Parry A.B. Lord — D.E. Bynum, Serbo-
Croatian Heroic Songs Collected by M.P.
III. Avdo Mededovic : The Wedding of
Smilarko Meho. Translated With In-
troduction, notes and Commentary by
A.B.L. with a translation of conversations
Concerning the singer's life and time by
D.E.B. Cambridge Mass, Harvard Press
1974.

(١٠) د. أحمد عثمان ، سميت الاشارة اليه ،
ص ٧١ - ٧٥

(١١)
D. Lohmann, Dr. Komposition der
Reden in der Ilias, Berlin : De Gruyter
1970 (Untersuchungen Zur antiken Li-
terature une Geschichte 6), Passim i cf.
M.S. Jensen, The Homeric Question and
the Oral — Formulaic Theory, Museum
Tusculnum Press, Copenhagen 1980, pp. 36-7.

(١٢) راجع :

D. Biebyck, The Epic as genre in Congo
Oral Literature (African Folklore, Ed. by
R.M. Dorson, Bloomington, London Indiana
University Press 1972, pp. 257-73.

Idem, The African Heroic Epic (Journal of
the Folklore Institute, 13, 1976), pp. 5-36.
D. Biebyck — K. Mateene, The Mwinda Epic
from the Banyanga (Congo Republic Berkeley,
Los Angeles, California University 1969.

Jensen, Op. Cit., pp. 48-9, (١٣)

J.A. Notopoulos, Studies in Early (١٤)
Oral Poetry, ESPH 68 (1964) pp. 1-77.

(١٥)
I. Basgoz, The Tale — singer and
his Audience, An experiment to determine
the effect of different audiences on a «hl-
kaye» performance (Folklore Performance
and Communication, Ed. by D. Den Amos
and K.S. Goldstein, The Hayue, Paris,
Mouton, pp. 143-203.

★ ★ ★

سؤال

سبع سواى بتمنى ، لم طقوى نار
والنار بترعى فؤادى ، وأنا لم دريت بالنار
شط. البحور مرقدى ، والموج بنالى دار
يامنية القلب قول : وإزاي عشق الجار
يبقى النظر ف النظر ، والقلب قايد نار

• • • • •

اختيار و تقديم

صراع الراوى

نظرة
لتعبية



(١)

وَنَ زَغَرْتُولِي أَغْنَى .. وَأَقْرَحَ قَلْبِي الْحَزِينَةَ
أَنَا عَارِفٌ إِلَى قَتْلِي .. شَمْعُهُ مَغْطَى جَبِينِهِ

(٢)

سَبَبِ الْبِلَاوِي مَا هُنْتُوْ وَشُورِ الْعَزُولِ كَانَ صَمَائِبِ .
يَا شُورَتْ عَقْلِي مَا هُنْتُوْ فَرَاقِ الْحَبَائِبِ مَصَائِبِ

(٣)

عَجَاجٌ عَلَى فَوْقِ دُورٍ وَكُنْسِ الْحَصَى وَالْأَرَاضِي
هَلْ بَنِيَّةٌ لَابِسَهُ مَقُورٍ لَابِسَهُ عَاجٍ وَيَا قَرَّاضِي

(٤)

جَانِي طَبِيبِي وَشَرَحَ لِي وَيَا عَيْنِي ذَلَالِي صَبُورِهِ
رَبِيتَ كَلْبِي وَجَرَحَنِي وَنَا رَابِطَةً فِي شَجُورِهِ

(٥)

فراق الحبايب يا خيى مر علقم والبل ما قدرت أسوقه..
يا جابولى الطعام مر علقم مَرَضَان ما قدرت أدوقه ..

(٦)

تستاهل العز يادار وتسعين ليله فراح
اتمخطر يابو حجل وسوار وعُد ليلتك للصباح

(٧)

منيتنى والمنى طال وقطعت عنى الرسائل
خليتنى شبه لطفال أبكى ولى دمع سايل ..

(٨)

فايت علينا يرمنى أبو عاج ويا قراضى
بعد العشا قال يا مئى بكى الحصا ف الاراضى

(٩)

غزاة نازلة من جبلها وراخية شعور الموالف
يا عقل وفكرى جبلها من عسى الله علينا توالف

(١٠)

تعال يا طبيب. المبالى شق دُرْبى وهسات القلم والدوايا
وامسكنى من ايدى ودُرْبى عسى الله تلقى دوايا ..

(١١)

عيب الذهب قص ونحاس وعيب الخيول الجرانه
وعيب القبيلة من الراس وعيب الفتى من لسانه

(١٢)

وَنَ مَاشِيَت مَاشِي وَلَد زَيْن وَمَتَسَب مِن جَدِّهِ وَخَالِهِ
وَنَ عَاب عَيْبِهِ وَتَنَتِيَسَن يَقُولُو : الولد مِن خَوَالِهِ

(١٣)

أَنَا أَوْصَف فِي زِينَةِ الطُولِ وَأَمَّ يَد تَلَنُو المَنَوَارَةِ
عَلَيْهَا خَرَطُهُ بِخَرَطُومٍ قَلِيلٍ وَصَفَهَا بِفِ العِدَارِي

(١٤)

وعيني تراعى مقبل واخضر وياوز العراق
أنا وحببي لازم نقبل مادام نوى ع الفراق

(١٥)

واللي يداديك داديه وخطي عيالك عبيده
واللي يعاديك عاديه ولو كان العمر ف إيدته

(١٦)

واللي تركنا تركناه وتركناه من الهال واصل
ياقدهح المحبة كفتيناه على مال جوا الحواصل

(١٧)

واليوم يا عيني ماتيكيش وياتوا الطباب حداكم
وَنَ أَذَنَ اللَّهِ مَا تَبْكِيَش لَامَعِي وَاجِيبِهِ لَكَ دَوَاكِي

(١٨)

تعال يا طبيب البياض شوف لي يكا امي وهات الدوا في عسلاني
نذير علي ان بطل يكا امي تبقي البشارة علا بي

(١٩)

صاحب العيب لاتعابه وصاحب العيب آهو نادم
وادی القلم تاه ف اید راعیه واشحال عقل البینادم

(٢٠)

وبنیات بیرعن عجیلات وجاموس یامقُول قرونه
ومن جرب حب البنیات یفر النعس من عیونه

(٢١)

سلامه حبیبی .. حبیبی وسلامته من کل داه
وادی عینی بتبکی علیه بنحیبی هو .. الی عارف پسدانی

(٢٢)

انتم علی فکری تملى وقصدی انجیکم زیساره
یادبع عینی تملى ملا دینین واربع زیساره

(٢٣)

لیکم زهان یاحبایب ماینثو ولا فجئت علینا روابحکم
شریناکم بالفین جنیه بنتو رحلتهم الله یسامحکم

(٢٤)

واهدی لحبیبی سلامات ومع کل طبر طابیر ..
واسمع لحبیبی نغامات .. وادی ذکرته نالقلب سائیر

(٢٥)

ونتی یاهصر فیکى المحسین حماکی وکل الاولیا یامصر فیکى ..
وادی ربک ف القرآن ذکرک وحماکی

وتعیشی علی کل الدوالی

(٢٦)

ونتى يامصر يا أمى حبيبتى وخيرك زايد على
ون مرضت إنتى طبيبتى وغلاوتك ف القلب طيبه

(٢٧)

وليكي ذكره أصيلة يامصر فى سجلات

وانتى على كل الدول مشهوره
وادى ربك ذكرك بآيات وانشالله تعيش منصوره

(٢٨)

وتأ شفت يا خيى حمامات ورفرافين فوق الجبال..
ونا بايديهم سلام وتحيات ودايماً همما ف بالى

(٢٩)

- عدّ بعيده مراقبه وارضه حجر سبك مؤنه
دا الجن وآلاف سكنم فيه كيف العمل فى نزوله

...

- عدّ بعيده مراقبه وارضه حجر منك مؤنه
وانزل على الجن أهاده وآلاف ألق سنونه

(٣٠)

ياقلبي الى انتزع من جواجيه وياما جراه ما جارى
على حبيب كان العشم فيه من اجله دعى على الخد جارى

(٣١)

ياما فيكى رأينا العز يادار وكان الطيور يوردوكى
واليوم الليل سبيل لستار فرحهم يادار نمسيوكى

(٣٢)

حبيب القلب أنا ما ننساه ومهما م الود والذلا جابولي
حلفت يمين ما أنساه . . والله .هما بالنعم دا يقولوا

(٣٣)

وزمان ماريت حبيبى ولا شافته عيوني
هو اللي كان مخلص لي بودي واليوم قبل مارميه رائي

(٣٤)

ماتنعيش ياعيني ماتنعيش وباتوا الطبايا . حداكي
ون اذن الله ياعيني ماتنعيش لائمي وأجيبك دواكي

(٣٥)

قلام بيتكم يا عرب بل وعيول وكل حصان بلجانه
ومن شاف زينة الطول يرتد لو كان الهلالي سلامه

(٣٦)

نبكي نبكي على فراقكم نبكي ونبل . عشب الجبال
على حبيبى عيني بتبكي خللي دمي على الخد مالي

• • •

(*) الواو : فن شعري شعبي منتشر في صعيد مصر ، ويطلق عليه أيضا اسم « المربع » فهو يعتمد مطلقا على نظام الشطرات الأربع يقافيتين بحيث تتحد - إلا في حالات نادرة - قافية الشطرة الأولى بقافية الشطرة الثالثة ، وقافية الشطرة الثانية بقافية الشطرة الرابعة ، كما يعتمد هذا الفن على التجنيس المرقق - أحيانا - في التعمية ومن ثم يقتضى تظهيراً (كشفاً) ، وعلى هذه الخصيصة النوعية (التجنيس) تقوم ظاهرة المساجلة بين شاعرين أو أكثر ، والتي تتخذ عدة تسميات كالمحاورة والمبادعة وغير ذلك من التسميات الدالة على المناقسة والتبارى . وعلى فن المربع أو الواو يقوم نص السيرة الهلالية في صعيد مصر ، ونصوصه خارج السيرة باللغة الكثرة .

وهذه المجموعة من النصوص تمثل بعضاً من النصوص التي يؤديها الشبايع الشعبي مسلم حامد مسلم (٤٥ سنة) وهو شاعر بدوى من قرية الموهوب بالوحدات الداخلية (الوادي الجديد) وهو فنان تاليفاً وحفظاً وأداء ولا يقتصر إبداعه على نوع واحد . وقد قام بجمع هذه النصوص : صلاح الراوى وآمال نوح وعادل ندا مشاء الخميس ٥ إبريل ١٩٨٤ باستثناء النصوص من ٣٠ إلى ٣٦ إذ انقرض الأول بجمعها فجر الاثنين ١٩٨٤/١٠/٥ .

ويقوم مؤدى هذه النصوص عند بدء كل مربع بتريديد عبارة « على الواو . . . » وكم أغنى وشرح على الواو » أو تنويعات لمضمونها ، ثم يبدأ كل مربع بالكلمة الأخيرة من الشطرة الأولى ، مثال (لاغنى واغنى . . . ون زغرتولى اغنى) وهكذا ، وهذا قريب من هذه الزاوية - من أداء المرائي الشعبية (الجديد) :

(١) ون : وان (أداة الشرط) ونحرص على تدوين النص في أقرب صورة إلى طريقة نطقه في الأداء الصوتي الحى باستثناء التنوين لاعتياد النطق به في القراءة العادية .

(٢) ماهنتو : ما هو أنتم ، والمعنى : ليس الا أنتم ، شور : نصيحة أو رأى صائب : مصيب أو صحيح ، شورت : شاورت أو استفتيت ، ماهنتو : لم تهتونا .

(٣) عجاج : تراب ، وينطق التنوين في الجيم المكسورة : دور : دور جمع دار أو بيت ، وتطلق كلمة دار عند البدو على البيت وما حوله أى المساحة التى تعيش فيها أسرة ما ، كما تطلق الكلمة على المكان بعد أن يرحل عنه ساكنوه ويقوموا خيمتهم فى مكان غيره لسبب أو لآخر ، مقور : فتحة الثوب الدائرية عند الرقبة ، عاج : اسواره من العاج تلبسها النساء البدويات وكذلك النوبيات ، قراضى : قرط .

(٤) دالى : هذه التى ، اسم إشارة واسم موصول على أن حركة الدال فى اسم الموصول فتحة وهذا خاص - من حيث القاعدة - بالذكر ولكن النص تضمنها على هذا النحو الذى أوردناه ، شجورة : شجرة فى صيغة التصغير . ودوتا (ونا) وهى واو العطف - والتى تؤدى هنا معنى الحال - وضمير المتكلم المفرد بحذف الهمزة للحفاظ على طريقة الأداء والتى تحقق سلامة الوزن .

(٥) مر علقم : مر على القوم ، أى الناس ، البل : الايل ، مر عنقم : شديد المראה وباخيى : تصغير أخ مع حذف الهمزة .

(٦) فراح : أفرح وكسرة الحاء مشبعة وكذلك الحاء فى (للصباح) .

(٧) لطفال : الأطفال .

(٨) يرمى : يناجزنا بالكلام المسمى بطريقة غير مباشرة ولا يستخدم هذا الفعل فى اللغة الشعبية الا فى صيغة الفعل الرباعى بتشديد الميم ومن المفردات المستخدمة لاداء هذا المعنى الفعل لقم ، يامى : يا أمى أى بكى مناديا أمه فى هذا البكاء ، والميم مفتحة ، والواضح أن هذه الفتاة ذات الأساور العاج والأقراط تتظاهر بصدها بينما تحمل فى قلبها لهذا المصمود حبا يجعل حصى الأرض يبكى لبكاها الليلي .

(٩) جبلها الأولى : الجبل مضاف الى ضمير يعود على الفزالة ، وجبلها الثانية : جبا لها أى عطية أو منحة أو هدية ، من عسى الله : عسى الله وخبر عسى هنا هو (توالف علينا) .

(١٠) شق دريى : سر فى طريق بيتى ، أى تعال الى ، در بى : فعل أمر من دار يدور أى لف بى ، الدوايا الأولى : المحبرة ، دوايا الثانية : دوائى ، تلقى : تجد .

(١١) الذهب : ينطقها المؤدى بالذال ، قص : صفيح مقصوص ، الحراثة : العنادة وهو من عيوب الخيل ، يقال فرس حروث ، الرأس أى كبير القوم .

ثنتين : اثنتين ، وينطقها بالثاء وإن كانت أقرب الى نطق السين ، والرقم ليس مقصودا لذاته تحديدا وإنما على سبيل التكرير فالمقصود عيبة أو أكثر ، وكل ذلك مردود الى الحال ولهذا طالب المرء بأن يحسن اختيار من يصادقه « يماشيه » وأن يدقق فى أصوله جددا وخلا ثم ركز فى بقية النص على الحال وأوردته جمعا بغرض التكرير وفى هذا معنى لطيف جدير بالتأمل .

(١٢) أوصف : الهزمة لا تكاد تنطق والفعل مشدد العين (ص) واللفظ واسع التداول فى النصوص البدوية (ويلاحظ أن هذه النصوص ليست بدوية ولكن ثمة مفردات بدوية غير قليلة والشاعر المؤدى بدوى ، وإن كانت له نصوص كثيرة غير بدوية خاصة الموالم) ، يملو السواره : مكتنزة الذراع بحيث يلتصق بها السوار ، خرطه : أى حسنة البنيان سليمة التكوين وهناك تعبير شعبي متداول يقول : (خراط البنات خرطها) أى أحسن تقويمها ، خرطوم : أنف ، العدارى : العداري .

(١٤) ترعى : تنظر ، مقبل : جنوبا ، ثقبيل : ثقبال القبل ، والقاف فى لفظة الفراق مشبعة الكسرة .

(١٥) يداديك : يرداك ويقدرك ، واختيار الأبناء عيب لئلا هذا الشخص يحقق أقصى ما يمكن تقديمه فى مجال التكريم من خلال ما هو معروف من حب جبنى للأبناء .

(١٦) واصل : تماما ، قدح : أداة كيل معروفة ، كفيناه : قلبناه ، الحواصل : الحجرات ومفردها (حاصل) والمعنى : أن ما كنا نكيل به الحب لهذا الذى تركناه ، قد غطينا به مالا ، كناية عن شغله بشئ آخر - يفترض أنه أقل قيمة - بل وأصبح هذا المكيال بعيدا عن متناولنا فقد شغلناه ووضعناه بعيدا .

(١٧) ماتيكيش : لا تبكى ، الأطباء : حداكى ، عنديكى ، وإصصليها حداكى ، ما تبكىش الثانية : ليس تبكىشا أى خداعا ، وانظر النص رقم (٢٤) وساحشيتة .

(١٨) يكأى : يكم أى كم هو سعر الدواء ، علايى : علب نذر : نذر والراء المكسورة منونة ، بطل : توقف وانتهى وزال ، بكأ أى الثانية : بكاء أى ، علايى : على أبى .

(١٩) تعاييه : تمبأ به ، اشحال : أصلها ايش حال ومعناها هنا فما يال ، البنادم : الانسان (ابن آدم) .

(٢٠) بنيات : جمع بنية تصغير بنت .

(٢١) لا يمكن القطع بما اذا كانت (نحيبى) على هذا النحو (بإضافة نحيب الى ياء المتكلم) أم أنها نحيب مع اشباع كسرة الباء .

(٢٢) تملى الأولى : دائما ، وتملى الثانية : نرجع أنها من الفعل ملأ وقد ورد هنا فى زمن المضارع وصيغة المبالغة والفاعل العين ، ثم عاد الى الرفع وجعل له فعل الملا كذلك ولكن فى صيغة الماضى ، وكلا الاستخدامين دقيقان دلاليا ، زياره : جمع زير .

(٢٣) بنتوا : ظهرتم ، فجت : هبت أو هلت أو جاءت ، بنتو : عملة ذهبية قديمة لم تتمكن من تحقيق زمن ومكان اصداها وتداولها .

(٢٤) طير : كسرة الراء مشبعة ، نغامت : نغامت ولكن المؤدى يشبع فتحة الفين القصيرة بحيث تبدو فتحة طويلة ، ذكرته : ذكراه .

(٢٥) الدوالى : الدول ولا نستبعد أن يكون المعنى المقصود 'ذلك' (على مر الدهور والازمان) فلفظة دولة تؤدي الى الدلالة ويضطرر استخدامها بهذا المعنى فى اللغة البدوية .

(٢٦) طيه : مطوية أى مستقرة فى القلب أو محفوظة فيه .

(٢٧) سجلات : ينطقها بفتح على السين والمقصود سجلات التاريخ .

(٢٨) ياخيى : تصغير أخ مع حذف الهمزة انظر حاشية (٥) .

(٢٩) هذا النص عبارة عن مربعين الأول (فرش) والثاني (غطاء) وفق مصطلحاتهم .

عد : يتر والدال منونة ، مراقيه : مصاعده ، وربما يرى البعض أن الأولى به أن يقول مهايطه ليستقيم المعنى ، ولكن المقصود هنا هو طريق الوصول الى الحبيب وهو فى مكان عال ، ومن ناحية أخرى فان لفظ المراقى أنسب حتى بالنسبة للبشر لأن المرء متوجه نفسيا الى معالجة مشكلة الصعود منه قبل الهبوط فيه ، سبك مونه : متين أو صلب . الآف : التعبان ، أحاديه : أقدم له هدية ، قلع سنونه : أخلع وانتزع أسنانه والمقصود بالجن أهل الحببية وبالألف : من ينافس على حبها أو من يدس له ويحول بينه وبين ما يريد .

(٣٠) جواجيه : الجوجى هو الصدر أو الضلوع .

(٣١) لستار : الأستار أو الستور ، فرحم : يتشديد الراء أى أقاموا الافراح أو اشتد فرحهم .

(٣٢) الغلا : الحب وهى اللفظة الأكثر تداولاً للدلالة على الحب فى لفظة البدو .

(٣٣) حبيبي : تصغير للتدليل ، وهذا النص لم تلتزم فيه التقفية وفق النظام المطرد في فن الواو .

(٣٤) ماتنعيش : النقى من نعى أى يكى ، وماتنعيش الثانية : متى نعيش ، ومتى هنا شرطية والمعنى اذا عشت ، انظر النص رقم (١٧) وحاشيته .

(٣٥) أكثر ما يفخر به البدو هو امتلاك الابل والحیول ، وتقريب الخيل من البيت دلالة معروفة عندهم على تكريم الجيد منها ، ووجودها بعدتها (اللجام هنا مجاز الجزء الدال على الكل) يضيف في النص معنى خاصا هو الاستعداد تمهيدا لمضمون بقية النص ، فمن يرى ذات الطول الحسن فانه سيرتد مهما كان شجاعا مقداما ولو كان الهلالى سلامة نفسه اما نكوصا امام هذا الجمال الباهر « والطول الحسن أى المناسب احد حدود جمال المرأة عند البدوى) واما رهبة من أهلها الفرسان الذين تقف خيولهم وكل حصان بلجامه ، أو للسبيين معا .

(٣٦) الجبال وسال : كسره اللام فيهما مشبعة .



مجلة الفنون الشعبية

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما
ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية
المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المآثورات الشعبية المصرية
أو العربية أو العالمية .

الفولكلور وظيفة... وبناؤها اللغوي..



قد يكون من المفيد أن يحاول الباحثون في مجال الفولكلور الاستفادة من مناهج الدراسات الأخرى التي أحرزت قدرا من التقدم في صياغة طبيعة مادتها وتحديدتها وفي تعديد المداخل العلمية الكلية بالكشف عن خصوصية القاهرة التي تدرسها • وعلم اللغة وما يتفرع عنه من علوم يعد أحد العلوم الاجتماعية المهمة التي بلورت لنفسها منهجا يتسم بقدر هائل من الدقة والوضوح •

ثلاثة : المعيار الأول يحدد وظيفة الفولكلور بأنها وظيفة اتصالية ، وهذا المعيار يربط الفولكلور ربطا وثيقا بنظرية الاتصال في جوانبها المختلفة ، ومنها نظرية الاتصال اللغوي التي تنصب أساسا على أنواع الأدب الشعبي أو فنون القول الشعبية • وليس من المخالفة في شيء أن نقول أن هذا التعريف الشامل للفولكلور يربطه بعلم السيميوطيقا

وليس محاولتنا هنا للاستفادة من علم اللغة والنقد الأدبي في تحليل ظاهرة أدبية شعبية - هي الفزورة - محاولة تنطلق من فراغ ، فالملاقة بين الفولكلور والدراسات اللغوية علاقة وثيقة • والفولكلور في أحدث تعريفاته في المدرسة الأمريكية المعاصرة هو الاتصال الفني بين مجموعة محددة من البشر • وهذا التعريف إذا جازنا يستند إلى معايير

أو علم الاشارات والعلامات • هذا عن المعيار الأول في التعريف ، أما المعيار الثاني فهو يحدد تلك الوظيفة الاتصالية بصفة الفنية، وذلك الفصل بين الفولكلور ووسائل الاتصال الأخرى غير الفنية ومنها اللغة المادية والحركات والاشارات الاتفاقية ذات المعنى المحدد للعمل كاشارات المرور وغيرها من العلامات - وهذا المعيار الثاني يجب أن يشهده الباحثين الى محاولة تلمس الجوانب الاتصالية الفنية فى أنواع الفولكلور وأنماطه ، وإلى محاولة درسيها وتحليلها • أما المعيار الثالث فهو مفهوم الجماعة التي يؤدي الفولكلور من خلالها ولها تلك الوظيفة الاتصالية والفنية.

هذه المعايير الثلاثة التي يقوم عليها تعريف الفولكلور تفرض على الباحث التسلسل بمنهج عديدة من العلوم الانسانية ، والإفادة من نتائج هذه العلوم ، وذلك لكي يفهم طبيعة النشاط الفني الشعبي ، ولكي يكون قادرا على توصيفه وتحليله • وبهنا من هذه العلوم فيما نحن بصده الآن علم اللغة والنقد الأدبي وعلم الاجتماع بفروعه المختلفة •

يساعدنا منهج علم اللغة على الكشف عن الأدوات والوسائل الاتصالية التي يستخدمها نوع بعينه من أنواع الأدب الشعبي ويساعدنا النقد الأدبي على تحليل الجوانب الفنية التي تتضافر مع الوسائل اللغوية - وتنبثق عنها وتنتج من خلالها - فى أداء عملية الاتصال الفنية • أما علم الاجتماع فهو العلم الذي يساعدنا على دراسة السياق الاجتماعي الذي تتم العملية كلها فيه ومن خلاله ، وذلك بمستوياته المختلفة وتعدداته وتركيباته • بهذا وحده يمكن اخراج دراسة الفولكلور من إطار الخطب الحاسسية والتخمينات الاجتهادية ونقلها الى إطار الدراسة الموضوعية العلمية •

وإذا انتقلنا من التعريف الشامل للفولكلور الى أحد فروعه وهو الأدب الشعبي ، ومنه الى نوع خاص من هذا الأدب هو الفزورة لوجدنا أن التعريف السابق - رغم شموليته - يتطلب معها تمام المطابق ، فالفزورة بناء

لفوى فنى يقوم بوظيفة الاتصال بين مجموعة من البشر • والفارق بين الفزورة وغيرها من أنواع الأدب الشعبي يكمن فى أن المجموعة التي يتم الاتصال الفني بينها يمكن أن تقل لتصل الى شخصين فقط ، وذلك على عكس الأغنية أو الموال أو السيرة مثلا • وتشابه الفزورة من هذه الزاوية مع النكتة والمثل اللذين يكفى فيها أيضا شخصان لتحقيق عملية الاتصال الفنية •

وتهتم هذه الدراسة انطلاقا من هذا المنظور بالكشف عن الأدوات اللغوية والفنية التي تؤدي الفزورة من خلالها ووظيفتها الاتصالية الفنية • ورغم أن الحديث قد كثر وطال حول الوظائف الاجتماعية التي تؤديها الفزورة كما تؤديها غيرها من أنواع الأدب الشعبي فإن المثلث اللغوي النقدي كفيلا - فيما نرى - بالكشف عن خصوصية بنائها وكفيل من ثم بالكشف عن خصوصية الوظيفة التي تؤديها والتي تميز بينها وبين أنواع مثيلة تشبه الفزورة من حيث البناء وذلك كالنكتة والمثل والأقوال الشعبية • وسوف يكون التركيز هنا منصبا على الوظيفة الفنية التي يمكن تلخيصها فى المتعة التي يثيرها حكم الفزورة عند المتلقي • والوظيفة التي تؤديها الفزورة بالنسبة للمتلقى هي إثارة الدهشة التي يعقبها لذة الاكتشاف بعد حل اللغز الكامن وراء الفزورة • والدهشة قرينة الإثارة التأملية والبحث العقلي واستنزاف الطاقة الذهنية والعقلية من أجل اكتشاف اللغز الذي تنطوي عليه الفزورة •

وهذه الوظيفة المعقدة المركبة تؤديها الفزورة من خلال وسيلة لغوية يطلق عليها علماء اللغة « اللبس » أو « الالتباس » فما هذه الوسيلة اللغوية ؟ وكيف يقوم ببناء الفزورة عليها ؟



اللبس ظاهرة لغوية ، تعنى العجز عن التعبير ، ويؤدي ذلك العجز بدوره الى فقدان اللغة لوظيفتها الاتصالية • ولذلك كثيرا



عليه علماء اللغة « متأخر من حيث اللفظ »
ومن جانب آخر فهذا الاسم « المدرس » موقعه
في الجملة مفعولا به لأنه هو الذي وقع عليه
فعل الضرب ، والفاعل هو الابن ، وبذلك
يكون الاسم متأخرا من حيث اللفظ ومتأخرا
كذلك من حيث الرتبة ، لأن رتبة المفعول تلي
رتبة الفاعل في سياق التركيب اللغوي
العربي .

هذا هو اللبس على مستوى اللغة المادية
لغة الحديث ، وهو ينطبق تماما على اللهجة
المامية فلا يصح أن نقول « صاحبها في
الشقة » نعلم صاحب الشقة فيها وذلك لأن
المستمع سيتساءل : صاحب إيه الي في
الشقة ؟ .. وعلى مستوى لغة الشعر أيضا
حذر علماء اللغة من الوقوع في « اللبس » وذلك
رغم ما أعطوه للشعراء من حرية لم يبيحوها
للمتكلم المادي باللغة .. ومن الأمثلة التي

ما حذر علماء اللغة العرب القدامى من هذا
اللبس ووضعوا القواعد والقوانين التي تصمم
المتكلم من الوقوع في هذا « الالتباس » ،
وأباحوا للشعراء كثيرا من المحظورات اللغوية
بشرط عدم الوقوع في هذا « اللبس » الذي
يحول اللغة عن وظيفتها الأصلية والأساسية
وهي الانهاض والاتصال ، وليس علم النحو
العربي إلا القوانين التي يستهدي بها متكلم
العربية للحماية من هذا « اللبس » أو ما يطلق
عليه علماء اللغة « أمن اللبس » . من هذا
المنطلق حرم علماء اللغة تحريما قاطعا أن
يتقدم الضمير في الجملة على الاسم الذي
يشير إليه فلا يصح أن يقول قائل « ضرب
ولده المدرس » على معنى أن ابن المدرس قد
ضرب أباه المدرس ، وذلك لأن الضمير في
« ابنه » يعود على المدرس ، وهو الاسم الذي
جاء متأخرا في الجملة ، فهو متأخر في
ترتيب وجوده في الجملة ، وهذا ما يطلق

أوردها شيخ البلاغين العرب عبد القاهر الجرجاني على اللبس الذي يؤدي إلى الغموض قول أبي تمام :

وما مثله في الناس إلا مملكا
أبو أمه حي أبوه يقاربه

ويمكن اللبس في هذا البيت في مجموعة من الظواهر اللغوية التي يعرفها علماء اللغة والمعنى الذي أراد الشاعر التعبير عنه هو : وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملكا أبو أم هذا الملك هو أبوه ، فالشاعر كان يمدح خال الخليفة هشام بن عبد الملك ، وأراد أن يقول أن خال الخليفة هذا لا يماثله من الأحياء إلا شخص واحد (هو الخليفة) وأن أباً أم هذا الشخص (الخليفة) هو أبو المبدوح (خال الخليفة) . ويمكن اللبس في هذا البيت أن الشاعر فصل بين المبتدا (وما مثله في الناس) والخبر (حي يقاربه) بكلمات غريبة عن سياق المبتدا والخبر وهو قوله « إلا مملكا » أبو أمه « الظاهرة الأخرى أنه قدم المستثنى على المستثنى منه وتوسط به بين المبتدا والخبر ، فالمستثنى هو « حي » والمستثنى منه هو « مملكا » وأداة الاستثناء هي « إلا » . الأمر الثالث أنه فصل بين الصفة والموصوف « حي يقاربه » بكلمة أجنبية ، هي « أبوه » الأمر الرابع أنه فصل في الجملة الثانية (أبو أمه أبوه) بين المبتدا والخبر بكلمة تنتمي إلى جملة أخرى هي كلمة « حي » ، ولكي تستبين هذه الأخطاء التركيبية التي أدت إلى اللبس والغموض على مستوى المعنى نضع البيت مرة أخرى في السياق التركيبي الذي يقضي على هذا اللبس

« وما مثله في الناس حي يقاربه
إلا مملكا أبو أمه أبوه »

هذا هو المستوى اللغوي ...
والسؤال الآن : كيف تستطيع الفوزرة أن تستخدم هذه الظاهرة اللغوية التي تؤدي إلى إفساد اللغة لوظيفتها الاتصالية لكي تؤدي وظيفة اتصالية ، ناهيك عن أن تكون وظيفة

اتصالية لغوية . للإجابة عن هذا السؤال نبدأ بتحليل فوزرة ما للكشف عن هذا التحويل الوظيفي الذي تقوم به الفوزرة ...
تقول الفوزرة « واحد يباخذ كل يوم اثنين جنيته » . يباخذ في الشهر كام جنيته ؟ »

وقبل أن نطرح الحل نبدأ في تحليل البناء اللغوي للفوزرة . والحل الذي يتبادر للذهن لأول وهلة هو « ستين جنيته » على أساس أن أجر اليوم جنيهان والشهر ثلاثون يوماً والنتيجة هي حاصل ضرب اثنين في ثلاثين . ولو كان هذا الحل صحيحاً لانتفت عن المسألة صفة الفوزرة وتحولت إلى مسألة رياضية يحلها طفل في الابتدائي . ولذلك فذهن المتلقي ينصرف تلقائياً عن هذا الحل السهل الذي يتبادر له بمجرد السماع . هذا الانصراف عن الحل السهل - رغم صحته - جزء من استراتيجية الفوزرة النابع من سياقها الاجتماعي .



بلاغية : أحدهما إيقاعي ، أما الوسيطان الآخران فاحداهما تجسد الغموض (التشبيه أو الاستمارة) والآخرى تقرنا من ازالة هذا الغموض (الطباق) . وبذلك يتحول الطباق الى مفتاح لحل غموض اللفز ، فيتحقق هدف الدهشة واللذة معا .

ونطرح في النهاية سؤالا آخرًا عن مغزى التحويل الوظيفي الذي تحسده الفزورة لظاهرة الغموض اللفوي . وللإجابة عن هذا السؤال لابد من الانتقال من مناقشة مستوى البناء اللفوي للغة كما يحدده علماء اللغة الى مستوى البناء اللفي للغة كما يحدده نقاد الأدب والفن : الفارق بين اللغة في مستواها العادي واللغة في مستواها الأدبي اللفي هو الفارق بين الوظيفة الاتصالية العادية التي يفترض في اللغة أن تؤديها وبين الوظيفة الجمالية التي يفترض أن تؤديها لغة الأدب والفن .

وفي لغة الأدب الرسمي يتحول الغموض الى ظاهرة ترتبط بخصومية التجربة الجمالية التي تنبثق عن العمل الأدبي من خلال مستوياته المتعددة . الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية . وهو غموض لا يعنى فقدان الاتصال ، بل يعنى تكثيف أدوات هذا الاتصال ، الأمر الذي يؤدي الى تعميق الاتصال بين المبدع والمتلقي . ومن ثم لا يصبح المتلقي سلبيا أزاء معطيات العمل الأدبي بل يقوم بدور إبداعي خلال عملية التلقي . وينتج عن ذلك اتصال من نوع جديد قائم على كثافة المعلومات التي تنتقل من المبدع الى المتلقي ، هذا التكثيف يمد دلالات العمل ، ويثريها وينقلها من مستوى المعنى الواحد الى مستويات المعاني المركبة المتعددة .

هما : الغموض الدلالي الذي يتجلى من خلال أداة بلاغية هي التشبيه أو الاستمارة ، كما تعتمد من ناحية أخرى على المقابلة التركيبية بمستوييها الصوتي والدلالي على السواء ولننظر الى الفوازير التالية على سبيل المثال :

قد الفيل ويتلف في متدبل (الناموسية)
قد الكف ويهوت فيه وألف (التسيط)
الست من حسننها نزلت دموعها على خدها
(الشمعة)

يعتمد هذا النمط من الفوازير على أمرين أولهما التصوير المتمثل في التشبيه والاستمارة في الجزء الأول من الفزورة . . . ويعتمد التشبيه على حذف المشبه (الذي هو حل الفزورة) وبذلك يقترب الى حد كبير من الاستمارة مع فارق وحيد هو ذكر وجه المشابهة الذي تعبر عنه كلمة (قد) في الفزورتين الأولى والثانية . أما الفزورة الثالثة فهي استمارة والبدء بالتشبيه المحذوف أحد طرفيه أو بالاستمارة يؤدي الى نوع من الغموض الدلالي يوهم بأن الصورة الاستعارية أو التشبيهية مقصودة بذاتها . هذا الغموض يتعارض مع الوظيفة التي حددها البلاغيون للتشبيه والاستمارة سواء في النقد القديم أو الحديث . هذا الغموض يخف نسبيا عن طريق الجزء الثاني من الفزورة والذي يعتمد على التضاد المنسوي مع الجزء الأول ، وهو التضاد الذي يطلق عليه البلاغيون اسم « الطباق » . هذا التضاد ينفي جزئيا حرفة الصورة التي يطرحها الجزء الأول . أما الوسيلة الثالثة التي يعتمد عليها هذا النمط من الفوازير فهو الجنس الصوتي بين الكلمتين الأخيرتين من كل مقطع . ويمكن القول ان هذا النمط يعتمد ثلاث وسائل

بشدة الى ثقافة ما يقدمه التلفزيون في رمضان وعييته *

لقد حول تجار الثقافة ، الوظيفة الاتصالية للفزورة الى عملية من عمليات التلقى السلبية الفارغة الحالية من المعنى والدلالة . ونتيجة لتغير الوظيفة تغير البناء تماما ، وتحولت الفزورة الى فانتازيا من الألوان والرقصات والأغاني ، وليت هذه العناصر تتضافر في بناء حقيقي ، يولد في نفوسنا المتعة والدهشة بل صار حل الفزورة كامنا في كلمة واحدة ، وهذه الكلمة تسقط كل هذه الوسائل - التي يتصور مبدعها أنها فنية - في هوة الفجاجة والتسلية الضارة *

وهكذا يتحول الانتاج الفني الشعبي عن وظيفته التي أبدعها لها اصحابها الى وظيفة هامشية يعاد تصديرها الى مبدع هذا الفن وتتحول عملية اعادة الانتاج هذه الى محاولة «تصنودة للتخريب وذلك بحكم سيطرة الأجهزة الاعلامية وهيمنتها وقدرتها على استلاب وعي الجماهير ، ولتكن الصرخة الموجهة من هنا الى هؤلاء التجار ارفعوا ايديكم عن التراث الشعبي *

وهذا بالضبط ما يحدث في الفزورة فهي بوسائلها الفنية - التي يعد الغموض أهمها - تعمق الاتصال بين القاتل والمتلقى ، وذلك عن طريق تكثيف أدوات الاتصال ، وجعل المتلقى طرفا هاما فيها ، ذلك أن الفزورة لا يحلها قائلها دون وجود متلقى يحاول هذا الحل ويفشل ، فيكشف فشله عن تعدد مستويات المعنى في تيار الفزورة ونسائل الآن عن مغزى هذا المنهج اللغوي في تحليل بناء الفزورة والكشف عن وظيفتها الفنية والاجتماعية * وتنقسم الاجابة عن هذا التساؤل الى شقين - الشق الأول أنه منهج يثرى فهمنا لطبيعة الظاهرة الفولكلورية ، ويباعد بيننا وبين مستويات التسطيح والخطابية التي لا تزال تسيطر على كثير من جوانب نظرتنا للتراث الشعبي * هذا الى جانب أنه منهج يكشف عن تعقيد هذه الظاهرة ويؤكد الحاجة الضرورية الى انفتاح ذهن الباحث الفولكلوري للإفادة من مناهج العلوم الانسانية كافة * الشق الثاني شق عملي يتصل بعملية اعادة انتاج الفولكلور وليكن حديثنا أيضا عن الفزورة *

ان ما كشفت عنه هذه الدراسة التجريبية لبناء الفزورة ووظيفتها يلفت أذهاننا



بقلم الدكتور
أحمد على مرسي

الزمان والإنسان

في الأدب الشعبي المصري

المتغطى بالأيام عريان ..

* * *

الدنيا شمينه غدارة ..

تسقى الحلو بعائه مرارة .

لا فرح ولا حزن يتوهم ..

! .. وشينه : سيفة .

* * *

الأيام ناعمة على نحسنة ..

* * *

أمشي على الشوك حفيان

واضحك مع اللي جفاني

وأصبر على ظلم الأيام

لحمن يتعدل ل زماي .

‘ لحمن يتعدل : حتى يصفو وتتعدل أحواله . ‘

إننا نعيش حياتنا في زمان ومكان ، ونكتسب خبراتنا ومعارفنا في جانب كبير منها ، من تعاقب الزمان الذي عشناه ، ونعيشه ، والذي لم نعيشه أيضا ، ومن تنوع المكان ، سواء كان هذا المكان هو تلك الرقعة المحدودة من الأرض التي نشأنا عليها ، أو العالم المتسع من حولنا •

وتصور الإنسان للزمان في حقيقته تصور حسي ، عيني ، على الرغم من لا نهائية الزمان وديمومته • ويحدد هذا التصور خصائص الزمان الموضوعية التي تفرده وتميزه ، ووجوده الحقيقي المؤثر في حياة الإنسان منذ ميلاده ، وحتى نهاية حياته • ومن ثم فإن الإنسان لكي يستطيع الحياة لابد له أن يتوافق مع الزمان الذي يعيشه ، والمكان الذي يحيا فيه ، مؤثرا فيهما ، متأثرا بهما ، محاولا السيطرة عليهما ، واخضاعهما لأرادته •

وعلى الرغم من وعي الإنسان بهذه الحقيقة ، ونعني بها ، وعيه بالزمان والمكان ، إلا أن إحساس الإنسان بالزمان ، ووعيه به أكثر وضوحا وتقربا من إحساسه بالمكان ؛ إذ يكتسب الزمان أهمية خاصة ، ومعنى مميزا ، ومضمونا لا يشاركه فيه كثير من العناصر التي تشكل حياة الإنسان على مختلف المستويات • فنحن قد نعيش - ونحن بالفعل نعيش - في أماكن متعددة خلال حياتنا ، ونتحرك في أماكن كثيرة ، في زمن معين ، ولكننا بالتأكيد لا نعيش أزمنة متعددة في وقت واحد ، إلا من قبيل المجاز أو الاستعارة الفنية • ولقد استطاع الإنسان أن ينجح في إخضاع المكان لأرادته ، وتلبية احتياجاته إلى حد كبير ، وأن ينتصر على المسافات والأبعاد والحواجز الطبيعية ، وأن يعبر الحدود المكانية ، وأن يعدل فيها كما يشاء ، ولكنه لم ينجح أبدا في تخطي حدود الزمان بالقدر نفسه الذي نجح فيه ، في علاقته بالمكان •

والحقيقة أن وعي الإنسان بالزمان ، لا يتفصل عن وعيه بذاته ؛ ذلك أننا نعي نمونا المادي والمعنوي في الزمان • وما نسميه « الذات » تتحدد خصائصها ، ومصادر خبرتها ، وعناصر معرفتها من خلال تتابع الزمان والتغيرات التي يحدثها في الإنسان عضويا ، ومعنويا • ولا يستطيع الإنسان مهما حاول ، إلا أن يعيش الزمان ، وفي الزمان ؛ ذلك أن الحياة بمعناها المادي أو العضوي توجد ، وتنمو ، وتتطور في الزمان • كما أننا لا نستطيع أن نصف حاضرتنا - أي حاضر الإنسان - المادي والمعنوي دون أن نضع تاريخنا في الاعتبار ، ودون أن ننظر إليه باعتباره حلقة في سلسلة ، يصبح هو فيه ، نقطة اتصال تقضي إلى المستقبل ، وتقدم له •

إننا - في واقع الأمر - ما نفعن عليه ، من خلال الزمان ، وفيه ، وبه • ولكننا كذلك نغير باستمرار في الزمان وبواسطته ، ونحن نولد ، ونمو ، ونشكل حياتنا ، ونصنع أنفسنا ، ونحدد هويتنا في الزمان ، ونضمر ، ونندهر ، وننتهي حياتنا في الزمان أيضا • وعلى ذلك ، فمن الطبيعي أن يحتل الوعي بالزمان ، مقدمة العناصر التي تشكل وجدان الإنسان في الأدب وغيره من الفنون • فكما أن الزمان هو وسيط الحياة ، كذلك هو بالنسبة للفنون والآداب • وعبارة « كان ، ياما كان ، في سالف العصر والأوان ... الخ » ، وهي البداية الشائعة لمعظم « حوادثنا » أو حكاياتنا الشعبية ، تشير في جانب من جوانبها إلى مدى انشغال الإنسان منذ البدايات الأولى له في الحياة بمشكلة الزمان ، مما جعل علاقته به ، وتصوره له ، موضوعا بارزا ، ومتكررا في أعماله الفنية ، ودراساته واكتشافاته العلمية • وتصور الزمان

فى الماثورات الشعبية ، خاصة الأدب الشعبى ، يتعلق دائما بعناصر هذا الزمان كما تعكسها الخبرة الانسانية فى علاقتها المستمرة الموصولة به . وعلى هذا النحو يكتسب الزمان معنى انسانيا بمعنى أنه لا يصبح ساعات تعد ، أو شهورا تحسب ، أو قرونا تتعاقب الى ما لا نهاية ، أو الى نهاية الحياة التى لا يعرف لها نهاية محددة ، وانما يصبح جزءا أساسيا ، غامضا الى حد كبير من ذلك الإطار الذى يشكل خبرته الانسانية . . انه يسلخ فى نسج حياته ، ويشكله ، ويصبغه بالوانه المتعددة . وبما أن الواقع المعاش لابد أن يكون مفهوما ، معقولا من الناس ، كى يستطيعوا تحمله ، والتعامل معه ، فانهم ينظرون الى الزمان باعتباره وجها من وجوه الواقع الموضوعية ، لكى يتجاوز التغيرات التى تحدث فى هذا الواقع لكى يكتسب صفة الديمومة والاستمرار ، بل انه فى الحقيقة هو الذى ينسب اليه كل التغيرات التى تحدث فى الواقع ، والتى لا يرضى هو عنها « دنيه لا بتخلى الراكب وراكب ، ولا الماشى ماشى » (★)

اننا نستطيع - فى الحقيقة - بناء تسلسل زمنى له معنى ، يعلل الماضى ، ويحاول فهم الحاضر ، ويستشرف المستقبل عن طريق الذاكرة - العقل - والتوقع ، وذلك حتى يستطيع الانسان تحمل أعباء الحياة ، وتفسير جوانبها المتعددة .

والماضى هنا يعنى تمثل الذاكرة - أو العقل - للتجارب والخبرات السابقة ، والتى يمكن أن تؤثر على الحاضر . والحاضر هنا هو ذلك الواقع المعاش الذى يتكون من مزيج من التجارب والخبرات الماضية ، والتجارب والخبرات الحالية . أما المستقبل ، فهو ذلك الزمن القادم الذى نستشرفه ، والذى لا نعرفه ، وان كنا نحاول أن نعرفه ، وأن نحدد ملامحه ، سواء نجحنا فى ذلك ، أو كان الفشل حليفنا .

وما ندعوه هنا بالعقل - أو الذاكرة - ليس مجرد مستودع أو مخزن للتاريخ بمعناه الرسمي ، أو الخبرات والتجارب فحسب ، كما أنه ليس مجرد مسجل سلبى ، بل انه مشارك ، وفعال .^{١٠} انه ينظم ، ويفسر ويجمع ويختار ، بمعنى انه يقوم بهذا العمل من وجهة نظره ، أى من زاوية الذات بمعناها الكلى . . انه مسجل مرهف الحساسية ، شديد التعميد ، فانا أعرف من أنا بفضل المختزن فى العقل من علاقات وخبرات تشكل هذا العقل الذى أدموه عقل والذى يختلف عن عقول الآخرين نتيجة التجارب التى مر بها ، والظروف الموضوعية التى كونته ، وتكونه ، ومن ثم تشكل حاضره ، وتعكس قدرا من الاستمرارية ، رغم التتابع السريع للزمان ، الذى قد لا يستوعبه الانسان . ورغم التغيرات التى تصيب الجسد ، الا أنها تبدو فى مجموعها مركبا يمس استمرارا ووحدة ، يعيها الانسان الفرد ، كما تعيها الجماعة ، ومن هنا يكتسب الزمان صورته التى يبدو عليها ، والتى كونها العقل الجمعى ، بناء على ما اختزنته عقول الأفراد ، وما استوعبته من خبرات وعلاقات تربط الإنسان ، فردا وجماعة بالزمان . اننا سنحاول الآن أن نوضح الجوانب أو العناصر الرئيسية للزمان كما تبرز فى الأدب الشعبى ، وعلاقة هذه الجوانب أو العناصر بعالم الخبرة ، والوجود الانسانى كما تصوره الثقافة الشعبية التى اختزنها عقل الجماعة ، وتنعكس على سلوك الأفراد

(★) [دنيه : دنيا ، وهى تستخدم كثيرا كمرادف للزمن ، مثلها مثل « البين » و « الأيام » و « الوقت » . الخ . بتخل : تترك ، أو تجعله يظل على حاله]

وتعبرهم عن أنفسهم وهذه الجوانب أو العناصر التي تميز الزمان ، تشير بصورة واضحة إلى بعض الصفات التي لها مغزى في الخبرة الانسانية ؛ فالزمان في الثقافة الشعبية جزء من الطبيعة ، يالفقر نفسه الذي هو به جزء من خبرتنا كبشر . ومشكلة الزمان في الخبرة الانسانية ، لها مضامينها المهمة ، فيما يتعلق بمشكلة الانسان ، فالانسان حيوان له تاريخ ، ومن ثم يصبح الزمان أو الجانب التاريخي للوجود عنصرا لا يمكن اغفاله (٩) . الزمان هنا كما يعيشه الانسان ، لا كما يسجله المؤرخ ، أو عالم الطبيعة . وهنا سنلاحظ أن احساس الانسان بذاته ، ووعيه بنفسه ، مرتبط بشد الارتباط بالاحساس بالزمان ، والوعي بجوانبه الفاعلة ؛ ذلك أن هذه الذات تنمو ، وتتحدد معالمها في كنف الزمان ، ومن ثم فإن الصراع بين الذات والزمان - الذات التي تسعى لتحقيق الخير ، والانتصار على عوامل الشر والحدار . انتصارا للحياة ، وصيانة لها ، والزمان الذي لا يثبت على حال أبدا ، ويخدع الانسان دائما - من أكثر جوانب العلاقة وضوحا ، وبروزا في الادب الشعبي الذي يبدو فيه الزمان دائما شريرا مخادعا لا يوثق به ولا يركزن اليه .

الزَّمنَ لَمَّا يَنْقَلِبْ يَخْلَى الْعَدْلُ مَايَسْلُ . . .
ويجيى على أولاد الأَصُولِ مايلُ . . .
ويعلَى بيت الجبان لَمَّا الأَحْصِيلُ مايلُ . . .
إِوَعَى لِنَفْسِكَ مِنْ غَشَرِ الأَيَّامِ . . .
أَخْوَكْ يَفُوتُكَ لَوْحْدُكَ مَعَ الأَيَّامِ . . .
يَما أَمَارَهُ شَرِبُوا اللَّذَّ مِنْ الأَيَّامِ . . .
لَمَّا دَارَتْ عَلَيْهِمْ خَلَّتْ بِخُتُّهُمْ مايلُ . . .

(لَمَّا : عندما ، ، يَخْلَى : يجعل ، مايلُ : مائل ، يجيى : يأتي
(وفي التعبير الشعبي تيجى عليه أن تنحاز ضدى ، وتظلمنى ، لَمَّا : أمّا ،
أو لكن ، إوَعَى : لحذر

رَأَمَارَهُ : أمراء ، لَوْحْدُكَ : وحدك ، خَلَّتْ : جعلت ، بِخُتُّهُمْ : حظهم .
والزمان الذي يتحدث عنه هذا الموال وغيره من المواويل والأمثال هو في حقيقته
ماضى الانسان كله ، وبعض من حاضره ؛ ولذلك فإن الهوية الشخصية للأفراد -

★ انظر الدراسة القوية للاستاذ صفوت كمال عن مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية - دراسة

انثولوجية - مجلة عالم الفكر - مج ٨ العدد الثاني - الكويت - ١٩٧٨ - ص ٥١٥ - ٥٢٨ .

★ تلقى الملف في هذه النصوص كتنق الجيم القاهرية .

ضمن هذا الإطار الفضفاض - تصبح هوية جمعية ، تعبر عن الجماعة كلها ، فؤلف الموال أو الحكاية ، لا يمثل نفسه ، وإنما هو ينقل أساما ، وعيا - بالذات - نمطيا وجمعيًا ، أكثر من كونه فرديا أو شخصيا . وعلى ذلك تتحدد علاقة الذات الجمعية بالزمان بجوانبه المتعددة في إطار ذلك الجريان والتدفق الزمني ، والامتزاج بين ما كان (الماضي) ، وما هو كائن (الحاضر) ، وما سوف يكون (المستقبل) ، متجاوزة بذلك حدود الخبرة الفردية ، لكي تصل الى جوانب دائمة في الخبرة الانسانية . وهذه المقدمة التي يقدم بها أحد رواة السير الشعبية نروايتها يمكن أن تكون شاهدا على هذا الاتجاه ؛ ذلك أنه في كل مرة كان يروي فيها جزءا من السيرة ، يجد لزاما عليه أن يبدأ بهذه المقدمة . وقد لا تكون هناك علاقة مباشرة بين مضمون هذا الجزء ، وما تحفل به هذه المقدمة من مضامين وأشعارات ، الا أنه لم يكن يجد غضاضة في البدء بهذا الجزء الذي يتقبله الناس ، ويبدون في كل مرة إعجابهم به ، ويهزون رؤوسهم تعبيرا عن موافقتهم على ما جاء به .

وأصلى وأحبّ اللى . . . يصلى على النبى . . .

نبينا الهُصاني . . ضمن الغزاة وجارها . . .

يا دولا النبى لَمْ كَانَ . . شمسي ولا قمر . .

ولا كوكب يضوى . . . على ألوديان . .

أهبي على أمرا . . . ما فاتوا نزيلهم . . .

يا ماثوا وعاشوا . . . ما قالوا الزمان تغيان . .

أهبي على أمرا . . . كانوا معدن النسب . .

أهبي على أمرا . . . وأجول قصدان . . .

ولا كل من قال يا . . . فلان إئت صاحبي . .

دا السن يضحك . . . والقلب ملان . . .

(الهُصاني : الكريم ، وجارها : أجارها ، أهبي : أتحدث عن

قصدان : قصائد ، القلب : تصغير القلب ، ملان : ملان . .)

دنية غرورة لا . . . أمان لها . . .

تقلب . . . تقلب . . . كما اللولاب . . .

بتقوت على الأخين . . . تأخذ خيارهم

ولا تخلي إلا . . . الخايب التدمان . . .

دُنْيَةُ دُنْيَتُهُ آه ..

توطئٌ عزيزُ القُومِ . وترفعُ ندائُها ...
وتقفُوت على البُطلان .. تأخذُ عصائهُ ...

وتخطيهُ دايِر حيران .. .

ما قال أبورياً الحجازي سلامهُ ...

كديبٍ من قال الدنيا تلومُ لي

صدقُ من قال الزمان غدار ، ...

ياما ناسٌ كانت من الأرزاق وسايِزهُ ..

وساعة الممات ما طالبت الدقان .. . (*)

وقد اعترف الأدب الشعبي دائماً بالرابطة القوية التي تربط الانسان بالزمان ،
أو بين الناس والأفعال التي تصدر عنهم ، ويجرى وصفها من خلال الزمان ، وفيه .
وهذا - في الحقيقة - هو ما يشكل وحدة النظرة الى الزمان ، كما يصورها الأدب
الشعبي ، فالزمان يجلب (يقلب) ويعاير « ويوصف الانسان المتقلب الذي لا يثبت
على حال بأنه » زى الزمن ، كل ساعة في حال » .

لقد لاحظ الانسان أن دوام الحال من المحال ، وأنه لا ثبات لشيء ، وإن التغير
هو الصفة الثابتة للزمان وللأشياء من حوله ، فالدنيا - وهي إحدى مرادفات الزمن -
« دولاِب دايِر » - لا يتوقف عن الدوران ، يرفع ويخفض ، والمرتفع في لحظة ،
سينخفض في اللحظة التالية ، والعكس أيضا صحيح .

وهكذا تستمر عجلة الحياة - أو الزمان ، أو الدنيا - في الدوران ، ولا تتوقف
عن الدوران ، فإذا توقفت كان معنى ذلك الموت .

(*) دُنْيَةُ : دُنْيَا ، غُرُورَةٌ ، تغرُ الانسان وتخدعه

الدُّولاِبُ : قواديس الساقية ، يتفوت على ، تمر على ، الآخرين ، الآخرين ..

المُخَايِبُ : النَّدَامان : الخائب الذي لا فائدة ترجى منه ، دُنْيَةُ : دُنْيَةُ ، توطئُ
تنخفض وتذلُّ

البُطلان : الضعيف ، تأخذُ : تأخذُ ،

بما ناسٌ : أناس كثيرون ، حايِزهُ : تحوز وتمتلك .. (

أن حركة الزمان - كما يراها الانسان - تنتجه الى الموت ، والتفريق بين الأهل ، والمحبين ، ويتردد هذا الموضوع دائما في أمثاله وأغانيه - بالطبع الى جانب موضوعات أخرى كثيرة ، تستوعب كل جوانب الحياة ، بوجودها المتعددة ، الحسن منها والسيء ، والمفرح منها والمحزن .

ولقد شغل هذا الجانب ، ونعنى به الموت ، وعلاقته بحركة الزمان ، حيزا كبيرا من اهتمام الانسان ، والذي لا شك فيه أن هذا الجانب من أهم جوانب الزمان لما يحمله من مغزى ، ومن أكثرها عمقا في الخبرة الإنسانية ؛ ذلك أن الموت حقيقة لا يمكن انكارها ، أو التكرار لها ، ومن ثم ، لا غرابة أن تصبح هذه الصفة للزمان - أى مسئوليته عن تدهور الحياة وانتهائها - نقطة اهتمام دائم في إبداع الانسان الأدبي ، وتفكيره الفلسفي ، وإيمانه الديني ، فالمثل يقول « آخر الحياة الموت » ، والبكائيات تؤكد هذه الحقيقة ، وتعتبر عنها بأشكال عدة ، ومضامين كثيرة .

يَا عَمُودَ بَيْتِي وَالزَّمَنَ هَذِهِ

يَا هَلْتَرَى فِي بَيْتٍ مِثْنِ نَصْبِي

يَا عَمُودَ بَيْتِي وَالزَّمَانَ هَذَا

يَا هَلْتَرَى فِي بَيْتٍ مِثْنِ نَصْبِكَ

(يا هَلْتَرَى : يا تُرَى ، مِثْنِ : مِثْنِ)

يَا زَمَنَ وَالْمَوْتَ يَلَاغِيهِمْ

قَدْأَمَ حِينِيهِ مَا قَدَرْتُ أَنَا أَقْدِيهِمْ

يَا زَمَنَ وَالْمَوْتَ يَنَاوِلُهُمْ

قَدْأَمَ حِينِيهِ مَا قَدَرْتُ أَنَا أَحْجِزُهُمْ (هـ)

ومهما عاش الانسان ، فلا بد مما ليس منه يد ، أى الموت في النهاية ، وهذا سببه في التصور الشعبي أن الزمان لا يدوم لأحد ، ومادام الأمر كذلك فإن تغيره ، وعدم ثباته واستقراره على حال ، هو الذي يسبب الفناء والموت .

يقول الراوي في سميرة « الزير سالم » على لسان حسان اليماني :

أَنَا أَوَّلُ مَا نَبْدَى نَصَلِّي عَلَى النَّبِيِّ

(هـ) (يَلَاغِيهِمْ : يتحدث إليهم ويستميلهم إليه ويناديهم ، قَدْأَمَ : أمام ،

حِينِيهِ : عيني ما قَدَرْتُ : لم أستطع ، يَنَاوِلُهُمْ : المقصود هنا أنه يتناولهم

أَيَّ يَأْخُذُهُمْ

نبي عربي لهُ كل جمعة عيد
 قال اليماني عشيت من الاغوام ألف وخمسمية
 عشيت من الاغوام وأنا متسلطين
 أنا باحسب الدهر يدوم لي
 أتاى الدهر غدراته قريبين
 ويا رمال فسّر لي حلومي
 حلوم الليل منها مرعوبين
 (متسلطين في عز الملك وجاهه ، باحسب : أحسب : أو أظن ، أتاى
 إذا به ، غدراته : غدره ، قريبين : قريب جدا)

لقد كان « حسان اليماني » يظن أنه سيظل في عز الملك وجاهه أبد الدهر بعد
 أن عاش كل هذه السنين ، الا أنه أدرك أن الزمن الغادر لن يتركه ، وفقا للحلم الذي
 طلب من « ضارب الرمل » أن يفسره له .
 والزمان كما يتقود الانسان الى الموت ، يفرق بينه وبين من يحب ، ويجعله
 يحتاج الى من لا يود ، ولذلك فهو يدعو الله أن يهزمه مادام هو غير قادر على
 ذلك .

يا الله أقطعك يا زمان خذت اللي يعزوني
 وحوجتني يا زمان للعالي واللون
 أنا من بعد ما كُنت في لمة وكل الناس يعزوني
 زعق عليه غراب البين خذ لمتي متى
 وصبحت زى السجر أى رياح بهزوني
 (يا الله أقطعك : لينتقم الله منك ، خذت اللي : أخذت الذين يحملون إلى
 الحب والمعزة ، حوجتني : أحوجتني وأذللتني ، اللون : الخسيس ، النذل
 غراب البين : نذير الشؤم ويرتبط دائما غراب البين بالفراق والموت في
 الأدب الشعبي ، وصبحت : أصبحت ، زى : مثل ، السجر : الشجر)

ان الزمان فى التصور الشعبى مصدر لكل من الخير والشر . ولعل هذا التصور مبنى فى حقيقته على ملاحظة الانسان لدورة حياته من ولادة ، ونمو ، ونضج ، وازدهار ، ثم عجز ، وتدهور ، وانهايار ، وموت ، وهكذا « فالدنيا بدل ، يوم غسل ، ويوم بصل » ، وهى ان أقبلت « ان جئت تيجى على شعرة » وان أدبرت « تقطع السلاسل » وفى مثل آخر « ان جئت (جئت) تيجى (تأتى) على سبيله (لأهون سبب) وان راحت تقطع السلاسل » .

وكما ينسب الشر للزمان ، ينسب أيضا الى افعال الانسان وأعماله ، « فالعاجز فى التدبير يحيل على (ينسب عجزه الى) المجادير (الأقدار) » . وفى هذا الموالم ينسب الشر الى افعال الانسان ذاته ، وعدم تقديره لظروفه ، وسوء تصرفاته .

عَتَيْتْ عَلَى الْوَقْتِ ، جَالٌ لِيْ إِيَّاهُ مَالِكٌ

عَمَّالٌ بَتْبِكِيْ مِنْ الْإِيَّامِ ... إِيَّاهُ مَالِكٌ

ذَا اللَّيِّ جَرَى لَكَ فِى أَصْلِهِ إِيَّاهُ مَالِكٌ

وقت : الزمان ، جال لى : قال لى ، إياه مالك الاولى بمعنى

مأبك ، وكذلك الثانية ، أما الثالثة فتمنى إهمالك . عَمَّالٌ بَتْبِكِيْ :

تظل تبكى ذاك اللئى : هذا الذى)

عَتَيْتْ ع الْوَقْتِ ، جَالٌ لِيْ الْوَقْتِ وَأَنَا مَالِيْ

أَنَا كُلُّ مَا أَعْطَيْكَ تَمَضَّى الْجَيْبِ وَأَنَا مَالِيْ

ذَا اللَّيِّ جَرَى لَكَ أَصْلُهُ فَعَلِكْ وَأَنَا مَالِيْ

عَمَّالٌ بَتْبِكِيْ مِنْ الْإِيَّامِ وَتَنَوَّخَ وَأَنَا مَالِيْ

(تَمَضَّى : تُفْرَغُ . وَأَنَا مَالِيْ : لَيْسَ لِيْ شَأْنٌ : تَنَوَّخَ : تَبْكِيْ بِشِدَّةٍ)

وتشكرو) .

وعلى الرغم من ذلك ، فان الجانب المظلم من فعل الزمان ، هو الذى يتم التركيز عليه ، كما أنه أكثر جوانب الزمان بروزا فى التجربة الانسانية . فمأبى به الزمان يعود مرة أخرى فيسترده ، أو يبتلعها اذا جاز هذا التعبير « من وفر شئ » ، قال له الزمان هاته « و « الدنيا حلوة على مره ، ومرها أكثر » ، ومن ثم يصبح الزمان مكروها شريرا ، لا يستطيع انسان أو شئ الوقوف فى وجهه ؛ لا « حسان اليماني الذى عاش ألفا وخمسائة عام ، سلطانا ، على الشأن ، رفيع المقام ، مهابا مرهوب الجانب ، ولا « أبو زيد الهلالي » البطل المشهور فى السيرة الشعبية ، الذى لا يدانيه فى بطولته وشهرته بطل شعبى آخر ، ولا « قارون » الذى امتلك خزائن الأرض . تحبل ملاتيجها الدواب ، كما يصور فى الأدب الشعبى .»

الدُّنْيَا غَازِيَةً مَا دَامَتْشَ لِلنَّاسِ وَلَا لِيَّهِ . . .
 وَلَا دَامَتْ لِأَبُو زَيْدٍ أَيَّامَ حُرُوبِ الْهَالِكِيَّةِ . . .
 وَلَا لِدَاوُدَ إِلَّا لِأَنَّ لَهُ الْخَلِيدَ لَمَّا بَقِيَ أُمِّيَّةُ . . .
 وَلَا لِحَدَّانَ إِلَّا لِلَّي عَاتَشٍ مِنَ الْأَعْوَامِ أَلْفَوْخُمْسِيَّةِ (٥)



إِذْ عَى تَحْزَنُ عَلَى الدُّنْيَا وَلَا تَشِيلُ هَمَّ لِيهَا
 ذَا شَبَّ شَمْلُولٌ كَانَتْ غَرْثُهُ قَامَ وَهَمَّ لِيهَا
 ذَا الْعَاقِلُ اللَّي عَارَفَ غَذْرَهَا وَهَمَّ لِيهَا
 تَسْعَةُ وَتَسْعِينَ بَقْلَهُ لِقَارُونُ كَانَتْ شَيْلَةُ الْمَفَاتِيحِ . .
 آخِرُ الزَّمَانِ غَرْثُهُ الدُّنْيَا قَامَ وَهَمَّ بِيهَا (٥٥)

وعلى ذلك ، فإن عجز الإنسان عن التحكم في مصيره ، والسيطرة على قدره . يبدو وثيق الصلة بتصوره للزمان وعلاقته به ، والزمان هنا كما سبق أن أشرنا ليس سلسلة متتابعة من الأحداث التي يقف الإنسان منها موقف المتفرج كما أنه ليس مجرد تعاقب للسنين والقرون في خط أو اتجاه جامد ، ثابت لا يتغير من الماضي الى الحاضر والمستقبل ، وإنما هو في جوهره ، تفاعل وحركة وتغير ، يؤثر ، ويتأثر ، وتتحدد صفاته وخصائصه من خلال علاقة الإنسان به ، وتصوره له . وإذا كان من الشائع في الأدب الشعبي التعبير كثيرا عن الزمان الذي مضى بحلوه ومره ، ولن يعود مرة أخرى ، فإن ما يبقى من ذلك الزمان الماضي دائما هو تلك المعاناة أو « المر » ، وتؤثر تلك المعاناة بالضرورة في الحاضر ، وقد تجعله أكثر سوءا ، وأشد وطأة ، وقد تخفف من شدته ، عندما تؤكد أن سوء الحاضر ليس غريبا أو مستغربا ، وإنما هو شيء متوقع . ومن هنا يأتي الحلم بزمان أفضل ، مما يخفف من خبرة الماضي المريرة ، وعناء الحاضر الذي يبدو وكأنه استمرار لهذه التجارب الماضية .

(٥) (غَازِيَةً : راقصة ، ما دَامَتْشَ : لم تدُم ، لِيَّهِ : لي ، لِدَاوُدَ : النبي داود عليه السلام ، بَقِيَ : أصبح ، أُمِّيَّةُ : ماء .)

(٥٥) (إِذْ عَى : أحذر ، تَشِيلُ : تحمل ، هَمَّ لِيهَا : الأولى بمعنى لا تحمل همًا لها والثانية بمعنى هم لها أي اهتم بها ، والثالثة بمعنى وأهمها .)

شَمْلُولٌ : هُمَامٌ قوي ، وَهَمَّ بِيهَا : وقع أسيرا لها ، وَهَى : تعنى هام بها ، كما تعنى أنها ألوهسته . وخدجته .)

عَوِيلٌ وَقَالَ لِلْأَصْمِيلِ عِنْدِي تَيْجِي خُدَامٌ
 قَالَ لَهُ نَعَمْ أَخْصِدْكَ لَوْ جَارَتْ الْإِيَّامُ
 أَنَا نَذِرُ عَلَيْهِ لَوْ السَّعْدُ جَاءَ خُدَامٌ
 أَنَا لَا عَمَلٌ وَلَكِيْمَةٌ تَكْفِي سَائِرَ الْأَحْيَاءِ
 وَأَجِيبِ الْبَكْرَ . . أَنَا وَأَقْطِرْهُ جُودًا
 وَأَرْوَحُ غَرْبَ الْبَلَدِ وَأَتْلِفُ فِي الْأَكْثَفَانِ
 وَلَا يَقُولُوشَ الْأَصْمِيلُ عِنْدَ الْوَيْلِ خُدَامٌ (٥)

ان طول معاناة الانسان ، واحساسه بالظلم الذي قد يفرض عليه ، يتمكسان دون شك على علاقته بغيره ، وبالحياة من حوله ، ومن ثم يتجه الى تضخيم آلامه والتهويل من شأنها ، ودم حاضره الذي لا يشعر فيه بالأمن ، ولا يحس فيه بالاطمئنان ، ويفتقد فيه الثقة . وهو في كل الحالات يخلع كل هذه الأحاسيس والمشاعر على الزمان ، ويحملة مسئولية كل هذا الذي يعاني منه من قهر وظلم ، وعدم احساس بالأمن .

الْبَيْنُ حَمَلْنِي جَمَلٌ وَانْدَارَ عَمَلُ جَمَالٍ
 لَوِي خُزَامِي وَتَرَكْنِي بَيْنَ الْأَحْمَالِ . . .
 أَنَا قُلْتُ يَا بَيْنُ هُوَ الْحَمْلُ دَهْ يَنْشَالُ . . .
 قَالَ لِي جَزَاةٌ مَا رَسِمْتُ الْأَصْمِيلُ . . .
 وَرُخْتُ تَدْوُرُ وَرَا الْإِنْدَالُ
 (وَانْدَارَ عَمَلُ جَمَالٍ : وَتَحَوَّلَ هُوَ إِلَى جَمَالٍ ، هُوَ الْحَمْلُ دَهْ يَنْشَالُ ،
 يُمْكِنُ حَمْلُ هَذَا الْحَمْلِ الثَّقِيلِ ! جَزَاةٌ مَا رَسِمْتُ ، هَذَا جَزَاؤُكَ لِتَرْكِكَ الْأَصْمَالَ)

(٥) (عَوِيلٌ : خَمْسِيْسٌ ، نَذِرٌ ، تَيْجِي : تَصْصِيحٌ ، نَذِرُ عَلَيْهِ : نَذِرُ أَقْبَى بِهِ ،
 جَاءَ : أَتَانِي لَا عَمَلٌ : لَا أَقْوَمُ بِعَمَلٍ .. ، أَجِيبِ : أَجْضِرْ ، الْبَكْرُ : الْجَمَلُ
 الصَّعِيرُ ، أَقْطِرْهُ جُودًا :
 أَجْعَلْهُ فِي الْمَقْدَمَةِ ، وَلَا يَقُولُوشَ : وَلَا يَقُولُونَ . .)

(ورا خلفه ، وراء الاندال ، الاندال الذين لا أصل ولا خلق لهم ..)

أنا جعل صُلب لَكِنْ عَلَتِي الْجَمَالُ

لَوَى خِزَامِي وَتَمِيلُنِي تَقِيلُ الاحمال

أنا قلت يابين هوهُ العَمَلُ يَنْشَالُ . . .

قال لي خَفْتُ الْخَطِي . . .

وَكُلَّ عَقْدَةَ لَهَا عِنْدَ الْكَرِيمِ حَلَالُ . .

(علتي : مشكلتي وسبب مرضي ، عقدة : مشكلة .)

ففي الموال الاول ، يحمل الزمان الانسان ما لا يستطيع ، ويثقل كاهله بما ينوء بحمله ، عقابا له على سوء اختياره ، وهنا يبدو الانسان هو السبب في المشاكل التي يتعرض لها ، والزمان هنا يعاقبه على فعله السيء . أما الموال الثاني ، فالانسان فيه يتوجه بالشكوى من الظلم الى الزمان ، ولكن الزمان لا يفعل له شيئا ، ولا يقدم له حلا ، وانما اقصى ما يستطيعه ان ينصحه بالتوجه الى الله الكريم القادر لعله يجد لديه الحل والعون . وهكذا يبدو الزمان جزءا من مشكلة الانسان ، يعاقبه اذا اخطأ ، ولا يقف الى جانبه اذا التمس منه العون ، وهو ما ينعكس على علاقة كل منهما بالآخر ، اذ يدفع الانسان الى عدم الثقة بالزمان ، الذي هو في حقيقته انعكاس لعدم ثقته بقدراته وامكانياته في السيطرة على قدره أو مصيره ، سواء في يومه أو في غده ، مما يعيق من شعوره بالعجز عن مواجهة قوى الشر والظلم والقهر التي تحيط به والتي قد تأخذ شكل مرض عضال ، أو « جمال غشيم » ، أو فقر لا حيلة له فيه ، أو غير ذلك من أسباب ، تحفل بها الأمثال والمواويل وغيرها من ضروب التعبير الشعبي التي يعبر من خلالها عن قلقه واضطرابه وحزنه .

كُلُّ الْمَجَارِيحِ يَازِمُنْ طَابِتْ لِسْمِهِ أَنَا قَاعِدُ . . .

وَطَبِيبُ الْمَبَالِي أَهْوُ عِنْدِي بِالسُّنَّةِ قَاعِدُ . . .

وَمَا عَدَّشْ حَيْلَتِي شَيْءٌ يَلْزَمُنْ وَأَدِينِي قَاعِدُ . . .

أَمَانَهُ تَحُلْ عَنِّي يَا زَمَنُ وَتَسِيْبُنِي هِنَا قَاعِدُ . . .

(المجاريح : المرضى ، طابِتْ : تُفْقِيتْ ، لِسْمُهُ : مازلت ، قَاعِدُ ، منتظر

المبالي : المرضى ، الذين ابتلوا بالمرض ، مَا عَدَّشْ : لم يعد ، حَيْلَتِي :

لَيْتِي ، أَدِينِي ها أَنَاذَا ، تَحُلْ وتسيبني : تتركني لحالي ..)

ان سبب الزمان ومرادفاته فى حقيقته ليس سوى سستار يلف به الانسان
أحزانه ، ويخفى به آلامه . وهذه المواقيل والأمثال التى تصمم الزمان دائما بالشر ،
انما هى فى حقيقتها مرآة يرى فيها الانسان ذاته ، ويعكس على صفحتها آلامه ،
وأسياب قلقه ، التى اكتسبت لديه دواما واستمرارا ، ولعله قد اكتشف هو نفسه
هذه الحقيقة فحبر عنها فى أحد الأمثال الشعبية بقوله « الدنيا مرايه ، ورهيا توريك » ،
أى الدنيا كالمرآة اذا أريتها شيئا عكسته عليك ، ان خيرا فخير ، وان شرا فشر .
وهكذا يعكس الانسان احساسه بانعدام الثقة فى الحياة التى يعيشها ، وما توفره له
من ضمانات تحميه من المرض ، وتوفر له أسباب الرزق ، مما يجعله نهبا لعشوائية
الظروف - الزمان - اذ أنه فى الحقيقة لا يدرى ماذا يفعل اذا دامه المرض ، واحتاج
الى الدواء فلم يجده ، وهو لا يعرف ما سيكون عليه حاله اذا لم يجد قوته ، وقوت
أهله وأبنائه ، فلن يشكو « أشكى لمن وكل الناس مجارح » ، ومن الذى سيجعل
له مشكلته أو يساعده على حلها ؟! كل ذلك وغيره ينمكس بالضرورة على حياته ،
وحاضره ، فيزيد من مصاعبه ، وقلقه ، اذ ينتابه الشعور بالخوف من كل شىء ، خاصة
المستقبل ، ومن ثم يعود الى الماضى ليلتمس فيه العزاء والسلوى والخلص من واقعه
المؤلم . وهنا يتجسد الزمان رمزا للشر الذى يهدد وجوده ، ويترصد به ، ولا يتورع
عن أن ينال منه ، وأن يوقع الأذى به اذا واثته الفرصة ، والفرصة دائما فى يد
الزمان ، أما هو فلا حيلة له ، يقف مكتوف الأيدي ، لا يملك الا الشكوى :

وَاللّٰهُ يَازِمَنَّ مَالِقِيَّتَ الْعَدَلِّ وَيَاكَ . . .
وَلَا كَانَشْ ظَنِّىْ أَتَعَبَ كِدَّهْ وَيَاكَ . . .
غَيْرِىْ نَصَفْتُهُ وَأَنَا سُفِّتُ الْعَجَبْ وَيَاكَ . . .
شَمَمْتُ فِيْهِ خِلَاقِيْ يَمَامَا كُنْتُ كَايْدَهُمْ . .
وَمَشَّيْتَنِىْ وَرَاهُمْ وَأَنَا فِى الْاَفْضَلْ كَايْدَهُمْ . . .
وَمَلَكْتُهُمْ زِمَامِيْ وَمَانِيْشْ قَادِرْ أَكَايْدَهُمْ . . .
ذَا الْبَحْثُ لَمَّا اَنْعَكَسْ يَازِمَنَّ كَاَنْ يَتَفَقَّ وَيَاكَ . .

(مالمقيت : لم ألتئ - لم أجِد ، العَدَلُّ : الحظ. الحسن ، وَيَاكَ : معك ،
ولا كانش : لم أكن أظن ، كِدَّهْ : هكذا ، نَصَفْتُهُ : أنصفته ، سُفِّتُ :
رأيت ، شَمَمْتُ : أَشَمَمْتُ خِلَاقِيْ : خلقى ، أناس كثيرون كأيدهم :
يفارون منى لاني أفضل منهم ، وكأيدهم الثانية بمعنى قائدهم ، وما نيش :
قادر : وأنا غير قادر ، أَكَايْدَهُمْ : أنتقم منهم ، انعكس : جاء على غير
ما كنت أتوقع وأشمتى) .

والحقيقة أن هذا الاتجاه الى جعل الزمان مسئولا عن كل ما يعاينيه الانسان ، من احباط وآلم ، يتضمن في جانب من جوانبه محاولة من الانسان للسيطرة على مصادر آلمه وفشله ، وذلك عن طريق تصوير هذه الشرور والآثام وكأنها من طبائع الأمور ؛ ذلك أن هذه المشاعر عندما تزداد عمقا في نفسه ، وتشتد وطأتها عليه ، يصبح من الضروري ايجاد مسارب طبيعية للتنفيس عنها في اطار ما يرضى عنه المجتمع ، ويتناغم مع الاطار الثقافي الذي يعيش فيه . وعلى ذلك لابد أن تتجه هذه المشاعر بالضرورة الى الخارج ، الى رمز عام جاهز متفق عليه ، وهو هنا الزمان ونوابه ، حيث يستطيع الانسان أن يتخفف من أحزانه ، وأن ينفذ عن كاهله بعضا من آلامه ، التي قد يتسبب تراكمها ، وتفاقم حدتها ، وكتبها ، الى دماره أو انهياره أمام قسوتها وحدتها .

هذا بالإضافة الى أن القاء التبعة على الزمان في كل ما يصيب الانسان ، يؤدي دورا مهما وخطيرا في تهدئة مشاعر السخط والتذمر ، ويجنيه صراعا عنيفا مدمرا يمكن أن يقضى عليه ، اذا ما وضع نفسه أمام الأسباب الحقيقية لآلامه وأحزانه ، دون أن يكون لديه القدرة على مواجهتها والانتصار عليها مما يجعله في حاجة الى قدر من الطمأنينة ، والمراء اللذين يعود مرة أخرى للبحث عنهما لدى الزمان ، فبعد الشدة لابد أن يأتي الفرج ، وكل شيء « قسمة ونصيب » و « أيوب صبر على حكم الزمان » فانهم الزمان أمامه .

هَالَبْتُ يَا قَلْبِي عَلَى مَآوِلِ الزَّمَانِ تَرْتَاخُ . . .
وَتَتَوَلَّى مَرَامِكُ وَاللَّيْ تَهْوَاهُ مَعَاهُ تَرْتَاخُ
دَا مَسِيرُ جُرُوحِكَ عَلَى طُوكِ الزَّمَانِ تَرْتَاخُ
مَثَلُ سَمْعِنَاهُ مِنَ اللَّيِّ جَبَلْنَا قَالُوهُ
الصَّبْرُ يَا بَيْتَلَى أَعْمَلُوهُ لِلْفَرْجِ مُفْتَاخُ . . . (*)



أَنْتَقِلُ مِنَ الرَّمْلِ حُمْلَى وَالْعَزُوقِ نَاكِي
وَإِنْ دَجَدَجَ الْحَمْلُ كَفْنِي بِعَوْنِ اللَّهِ مَا نَا شَاكِي
وَإِنْ شَكَّتِ النَّاسُ بِلَاوِيهَا أَنَا مَا نَا شَاكِي
وَأَشْيِلْ حُمُولِي وَأَتَنَقَّلْ عَلَى مَهْلَى

(*) هَالَبْتُ : أَظُنُّ ، وتستخدم أحيانا بمعنى بالتاكيد ، معناه : معه

دَا مَسِيرُ جُرُوحِكَ : إن نهاية أو مصير جروحك أن تهرباً ، جَبَلْنَا : قبلنا .

واقول لِصَبْرٍ عَلَى الزَّمَنِ يَوْمَ ضاحِكٌ .. وَيَوْمَ باكِى .

(أَنتقل : أَنتقل ، تاكى : ضاغط ، أو يجلس متكئا شامتا ، دَجَجَ :

زاد ثقله ، مَنا شاكى : لن أشكو ، أَنتقل : أَنتقل وأسير) .

كما أن «طولة العمر تبلغ الأمل» ، و « طولة البال تهد الجبال » ، وما دام الإنسان حيا ، فليس هناك حد لما يمكن أن يراه أو أن يحققه ، فعلى الرغم من أن الدنيا لم تدم لأبى زيد ، الا أن « سكة أبو زيد كلها مسالك » .

وإذا كانت المواويل والأمثال الشعبية وغيرها من ضروب التعبير الفنى الشعبى قد عبرت عن الجوانب المظلمة فى علاقة الزمان بالإنسان ، ونائيره فيه فان هذا لا يشكل كل جوانب العلاقة ، ذلك أنها عبرت عن وجوه أخرى للزمان .

كما أن الحكايات الشعبية خاصة ، قد احتفت بالجانب المشرق لعلاقة الإنسان بالزمان ، حيث ينتصر البطل الطيب دائما على عوامل الشر ، ومنها الزمان الفادر ، والقدر الماثّر ، وينتهى به الأمر الى تحقيق ما يريده لنفسه وللجماعة أيضا ، وذلك من أجل استحداث التوازن الذى يضمن للحياة استمرارها ، وللإنسان قدرا من السعادة والطمأنينة .

نصوص

١ - بكائيات

١ - يا مَرَاوِذُ فَضَّةً خَبِينَاها . . وخَبِينَاها

جَارُ عَلِينَا الزَّمَنُ طَلَعْنَاهَا

٢ - مَا عَدَدُشُ الْفَانُوسُ يَنْقَادُ . . مِنْ بَعْدُكَ

ما عَدَدُشُ الْفَانُوسُ يَنْقَادُ . . وَلَا الزَّمَانُ الَّذِى مَضَى يَنْعَادُ

(يَنْقَادُ : يوقد)

٣ - يا عَقْدَ لُولَى فِى الْبَيْتِ عَلَّقْنَهُ

جَارُ عَلِيهِ الزَّمَانُ سَبَّيْتُهُ

يا عَقْدَ لُولَى فِى الْبَيْتِ عَلَّقْنَاهُ

جار علينا الزمان سَبَّيْتَاهُ

(سَبَّيْتُهُ : تركته)

٤ - ريت اليتيم ماشى ورا خاله
نفسه ذليله والزمان كاده
ريت اليتيم ماشى ورا عمه
نفسه ذليله وكاذب همه . .

(ريت : رأييت ، ورا : وراء ، كاده : أشقاد)

٥ - إذا كان اليتيم بالعبد والخدم
برضه ذليل وتكبله الأيام
إذا كان اليتيم بالعبد والعبد
برضه ذليل وتلوخه الدنيا

(تكبله : توقع به ، العبد : الإثم ، الدنيا : الدنيا)

٦ - رُوح يا يتيماً حبك على زمانك
لو كنت معيذ كان فضل عشانك

(عشانك ، من أجلك)

٧ - لو كان نصفك زمانك يا غريب
لو كان نصفك زمانك
كنت يا حويا مت في بلادك..

(نصفك : أنصفك)

٢ - مواويل

١ - أول ما نبدي القول . . نصلى على النبي
نبي حري . . سيد ولد عذبان . .
لولا النبي يا أجايذ لم كان . .
شمس ولا قمر . . ولا كوكب يضوى . .

على الوديان .. ولا تُورُ نايِرُ ..

ولا خاطِبُ يخطُبُ .. من فوق المنابر ..

يا الله انْعَلِكْ يَا زَمَان .. مفرق ما بين الاثنين

تأخذُ عزيزَ الاثنين .. وتخلّي الخائبَ الزهقان

(الزهقان : المتذمر الذى لا يفعل شيئا)

٢ - الدنيا كيف مدرّسة للعالم يتعلّم

كثير من الناس ما دار ولا اتعلّم

لأرْم تعرف الدنيا يابن الناس وتعلّم

داخنا سمعنا مثل من اللى قبلنا قالوه

يموت المعلم وهُو لسه ما اتعلّم

(كيف : مثل ، لسه : إلى الان)

٣ - عليّ يقول للطبيب ائمتى أطيب وأمشى

وأفوت بلاد العسل وأكل بصل وأمشى

وأفوت بلادى وأشوف صُحبتى وأمشى

دا أنا كنت أمرّ يفز الناس بسلام

صبيحوا العوازل يضربوا عليه نار يا سلام

نذر عليه لو طاب الجرح وقمت بسلام

لا كسى البتامى من خاص الحرير وأمشى

(يفز : يقوم مسرعا ، بسلام : بالسلام ، بالتحية ، خاص : فاخر)

٤ - أنا جمل صلب لكن علقى الجمال

غشيم مقاوح ولا يعرف هوى الجمال

: تسيلنى التراب من بعد الحمول العال

وصَبَّحْنِي عَيَّانٌ قَوًى يَلْعَبُوا فِي الْعَالِ

(غشيم مقاوح : غبي مخالف ، قوى : جدا ، العال الاول)

الحمل الكبير ذو الشَّان ، العال الثانيه : العيال - الاطفال .)

٥ - أَنَا إِنِّ شَكَيْتُ رُبْعَ مَالِي لِلْحَبِيدَةِ لِيَدُوبَ

الْأَوَّلَهُ غُرْبَتِي وَالثَّانِيَهُ مَكْتُوبَ

إِنِ الثَّلَاثَهُ كُنْتُ خَالِبٌ ، صَبَحْتُ أَنَا مَقْلُوبٌ

: وَكَامَنَّ إِلَيْنَا كُلُّ مَا أَدْبُرَهُ يَبْجِي مَقْلُوبٌ

(يَبْجِي مَقْلُوبٌ : ينقلب ، يأتى عكس ما اتمنى)

٦ - وَاجِبٌ عَلَى الدُّنْيَةِ قَبْلَ مَا تَمِيلُ عَ السَّبْعِ تَبَعْتُ لَهُ

وَتَشْيِلُهُ حَمْلٌ فَوْقَ حَمْلِهِ الثَّقِيلُ تَبَعْتُ لَهُ

وَتَلْبَسُهُ ثُوبٌ غَيْرُ ثُوبِهِ الْجَمِيلُ تَبَعْتُ لَهُ

لَمَّا خَفَّ مَالُهُ قَامُوا أَهْلُهُ رَفَعُوا عَلَيْهِ دَعْوَهُ

قَالَ أَسْأَلُكَ يَا رَبُّ يَا كَرِيمٌ يَا قَابِلَ الدُّعَاةِ ..

يَا إِلَهِي اسْمَعْ عَلَى لِسَانِ الْعِبَادِ دَعْوَهُ ...

يَا تُسْتَشْرُ الْجَسْمُ ، يَا إِذَا مَلَكَ الْمَوْتُ تَبَعْتُ لَهُ

(الدنيه : الدنيا ، الزمان ، تبعت له ، ترمسل له ، الثقيل : الثقيل)

(دعوة الأولى : قضية ، والثانية والثالثة بمعنى الدعاء .

٧ - وَاللَّهُ الْمَطْلَةُ عَلَى الْعَيَّانِ بَتَكْفَى

[قَوْلُهُ شَحْوَالُكَ تَرِيحُ الْقَلْبِ وَتَكْفَى

دُنْيَا غُرُورُهُ بِتَحْلِي ضُحُونِ الْعَزِّ وَتَكْفَى

(الْمَطْلَةُ السَّوَالِ الْعَيَّانِ : المريض ، بتكفى الأولى والثانية : تكفى ،

والثالثة بمعنى تَقَلَّب ، قَوْلُهُ : قَوْل ، شَحْوَالِكُ : كَيْفَ حَالِكِ)

٨ - لَيْلِيهِ يَارْدِيهِ بِتَنَلِي الْكَرِيمِ وَرَنَاهُ
دَا كَانْ رَاجِلْ جَدَّ صَاحِبِ مِطْرُهُ وَرَنَاهُ
صَبِيحَ يَجُولُ آهَ مَا لَاجَاشْ حَدَّ وَرَنَاهُ
دَنِيهِ غَرُورُهُ مَا فِيهِاشْ طَرِيقَ رَاحَةِ
تَأْخُرُ الْجَيِّدِينَ وَتَقْدَمُ الْوَرَنَاهُ . . *

٩ - الْبَيْنُ جَابِ لِي حَنْضَلُ وَقَالَ : كُلُّ
كُلِّ يَا مَتْعُوسَ وَفَرَّقْ عِ الْآلَابَةِ الْكُلِّ
مِنْ بَعْدَ مَا كُنْتُ فِي لَمَّةٍ وَزَايْنُ الْكِلِّ
صَبِيحَتِ غُلْبَانِ وَمُسْكِينُ وَمُسْتَحْمَلُ كَلَامِ الْكُلِّ
(فَرَّقَ : وَزَعَ ، لَمَّةُ : جَمَاعَةٌ ، زَايْنُ : أَزَيْنُ ، مُسْتَحْمَلُ : مُسْتَحْمَلُ)

١٠- مَا كَانْشِنْ عَشْمِي بَعْدَ اللَّمَّةِ يَجْدُ فُرَاقُ
وَيَحْمَلُ النُّجُجَ بِأَحْيَائِي وَأَنَا لِقَرِيبِهِمْ مُشْتَاقُ
مِنْ اللَّيِّ جَرَى لِي مِنْكَ يَا بَيْنِي لَا مِطْرُهُ فِي أَوْرَاقِ
وَأَطْلُقُ مَنَادِي يَنَادِي فِي الْبِلَادِ
دَا الشَّهْدُ بَعْدَ الْحَيَابِيبِ مَرَّ لَمْ يَنْدَاقُ

* (رَدِيَّةُ : رَدِيَّةُ (صِفَةُ لِلدُّنْيَا وَالزَّمَنِ) بِتَنَلِي : تُذَلِّلِينَ ، وَرَنَاهُ الْاَوَّلَى :
وَتَهْمَلِيْنِهِ ، وَالثَّانِيَةِ بِمَعْنَى سَمِعَتْ طَبِيعَةً رَنَانَةً ، وَالثَّالِثَةَ بِمَعْنَى وَرَاءَهُ ،
وَالرَّابِعَةَ بِمَعْنَى الْاِثْذَالِ الَّذِيْنَ يَنْبَغِي اَلَا يَتَقَدَّمُوا اَبَدًا ، مَا لَاجَاشْ : لَمْ يَلْقَ)

(ما كانش : لم يكن ، اللّمة : اللقاء ، يجدّ : يحدث ، أطلق : أرسل)

لم ينداق لايؤكل ، لايمكن استساغته ١

١١- ياللى أَكَلْتُ الحَلَاوَةَ جَرِبْ بَقَى الْمُرُ
: تعرفْ قُرُوسَ الزَّمَانِ وَالْوَقْتِ لَمَّا يَمُرُ
يَمَكُنْ تَحْكُمُ عَلَيْكَ الْإِيَّامُ تَذُوقُ الْمُرُ
الْفَقْرُ أَكْبَرُ مُدْرَسُ يَظْهَرُ الصَّاحِبُ
ما دام معاك مالٌ ، لك كلُّ يومٍ صاحبٌ
ولو خُطِصَ المالُ عَنْكَ يَبْعُدُ الصَّاحِبُ
ويسيبك شَقِيانٌ ولا بُدَّ تَصْبِرُ عَلَى الْمُرُ

(بَقَى : اذن ، أو أيضا ، تذوق : تذوق ، يسيبك : يتركك ،

شَقِيان : مريض ، متعب ، تشقى .)

١٢- الدُّنْيَا مَالٌ عَلَى الْجُدْعَانِ ذَلَّتْهَا

نَحَضَعَتْ نُفُوسَهُمْ وَبَعْدَ الْعَزِّ ذَلَّتْهَا

صَبَحُوا غَلَابَهُ مِنَ الْإِيَّامِ وَذَلَّتْهَا

حَكَمَتْ عَلَى الْعِلْمِ بَعْدَ الْعَزِّ يَتَبَهَلُ

وَبَعْدَ الْمَسَانِدِ وَنَوْمِ الْفُرُشِ يَتَبَهَلُ

وَقَدِمْتَ الْكِلَابَ أَمَا السَّبْعُ يَتَبَهَلُ

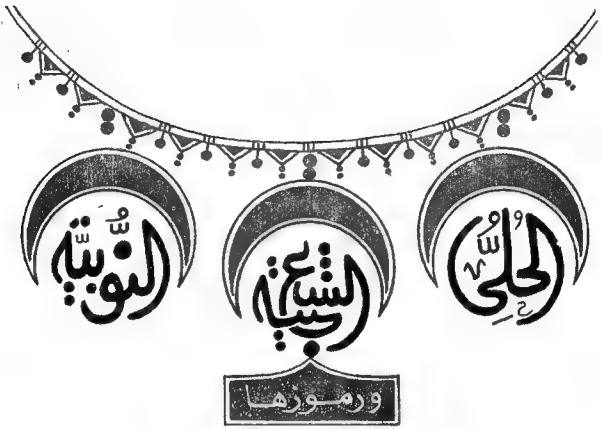
دَا أَنَا نَفْسِي عَالِيَهُ وَجَتْ الْإِيَّامُ ذَلَّتْهَا

(ذَلَّتْهَا : أذَلَّتْهَا ، والثالثة بمعنى : زلها ، وأيضا بمعنى ذُلَّها ، يتبهل :

يتدهور حاله ، وقَدِمْتَ : وجاءت به إلى المقدمة جت : جاءت)

- الْوُلَيْهْ يَقَطِّعُ السَّلَامِيلْ .
- يَا مِسْتَكْتَر ، الْاَيَّامُ أَكْثَرُ (أَكْثَر)
- الْمَكْتُوبُ مَا يَنْوُشْ مَهْرُوب .
- وَلَا سَجْرَه (شَجَرَة) إِلَّا وَهَزَّهَا الرِّيحُ .
- لَكَ يَوْمٌ يَا ظَالِمٌ ١ .
- الدُّنْيَا لِمَنْ غَلَبَ .
- الدُّنْيَا زَيَّ (مِثْل) الْغَازِيَه (الرَّاقِصَة) يَرْقُصْ لِكُلِّ وَاحِدٍ شَوِيَّة .
- دَا الزَّمَانُ اللَّيْ وَصَّى حَسَانَ الْيَمَانِي عَلَيْنَه .





الذكور على زين العابدين

لعل الحلى الشعبية وصياغتها من أكثر الفنون مقدرة على الانتشار والتعبير عن عادات وتقاليد وثقافة أى شعب أو مجتمع من المجتمعات ، فهي تحمل فى طياتها ملامح تراث ، وسمات بيئة ، ورموز عقيدة ، وأساليب فكر وتلوق مجتمع .

والمجتمع النوبى كان وما زال جزءا من المجتمع المصرى كجماعة استمرت آلاف السنين وقد توارثتهما فى ذلك القطر الشقيق السودان العزيز . لقد آمنوا منذ أشرقت شمس الحياة على أرض هذه البلاد ، بأن المصر واحد والمستقبل واحد ، يربطهم جميعا شريان الحياة الأزلى النيل العظيم .

ولعل التكامل بين مصر والسودان الذى نحتفل بقيامه هذه الأيام هو ثمرة هذا الاتصال والامتزاج الذى استمر آلاف السنين من خلال بلاد النوبة العزيزة ، والذى تفسر إليه سمات فن صياغة الحلى الشعبية النوبية ورموزها .

لقد لعبت النوبة دورا كبيرا كحلقة اتصال وحمزة وصل بين مصر والسودان منذ فجر التاريخ ، فكانت رافدا غنيا وأثرا مبتازا فى نقل الثقافة والدين واللغة وامتزاج الدم والروح وكل مقومات الحياة وأساليب التعبير بما فى ذلك الفنون بأنواعها المختلفة ، ومنها فن صياغة الحلى .

يجدر بنا أن نتعرف على الإنسان النوبي الذي استخدم هذه الحلى . وأرضه التي نشأ عليها ، فبلاد النوبة الأصلية مقسمة الى قسمين ، الشمالي وهو جزء من السوطن المصرى ، ويمتد من شمال وادى حلفا الى اسوان ويعرف بالنوبة السفلى ، والقسم الجنوبي ويمتد من وادى حلفا الى بلدة «الدبة» بالقرب من دنقلة ، ويعرف بالنوبة العليا وهو جزء من السودان الشقيق .

الا ان بلاد النوبة كانت تمتد قديما الى أبعد من ذلك الى مدينة قرى القديمة بالقرب من « شندى » الحالية ، اى ان بلاد النوبة القديمة كانت تشمل معظم مناطق السودان الشمالى ويقطن الجزء المصرى من بلاد النوبة ثلاث جماعات هي ، الكنوز والعرب والفاتنجا . كما يقطن الجزء السودانى من بلاد النوبة ثلاث جماعات أخرى هي ، المحس والسكوت والدنقلة ، وهي كلها جماعات تشترك فى أسلوب واحد للحياة وبينها علاقات تجارة ومصاهرة وقراية بل وهجرة الى مصر والنوبة المصرية ، فالعلاقات بين مصر والسودان علاقات أخوية قديمة .

وبلاد النوبة تعرضت لعدة أحداث وهجرات وكان من نتيجتها ما يتميز به المجتمع النوبى من امتزاجات سلافية . وبالرغم من ذلك فقد أكدت الدراسات الأركيولوجية ، والانتروبولوجية أن الصفات المصرية العربية هي الغالبة ، وأن كثيرا من القبائل العربية قد استوطنت هذه البلاد وخاصة بعد الفتح الاسلامى ، وما زال النوبيون يذكرون أن أصلهم من الجزيرة العربية وبخاصة أهل منطقتى الكنوز والعرب ، وبذلك يحتفظ الإنسان النوبى بخصائصه الفيزيائية الأساسية ، تلك الخصائص التى يشترك بها مع الإنسان العربى فى مصر والسودان الشمالى .

والمجتمع النوبى مجتمع محافظ لا يتغير بسهولة ، اذ يحتوى كل ما يدخل عليه ويجعله يسلك سلوكه ويمشى بأسلوب حياته ، فقد

ظل النوبيون متمسكين بثقافتهم وبلغتهم الخاصة كما نذكر ان النوبيين ظلوا متمسكين بثقافتهم وبلغتهم الخاصة كذلك ظلوا متمسكين بالثقافة والديانة المصرية القديمة أكثر من ستة قرون بعد ان انتشرت المسيحية فى مصر ، وكانوا هم الورثة للتراث المصرى القديم ، اذ ما زالت ملامح ورواسب تلك الثقافة قائمة الى الآن .

والبيئة النوبية فقيرة لقلة الأرض الزراعية ولقلة الحرف التى يمارسها النوبيون ، ولذلك لا تجد لحرفة الصياغة ، أى صياغة الحلى وجودا كبيرا فى بلاد النوبة ، حتى فى النوبة الجديدة يكوم أمبو ، اذ نجد عددا قليلا يمارسها داخل المنازل قد لا يصل عددهم عدد أصابع اليد الواحدة ، ويمارسونها كعمل اضافى يجوار مهنة الزراعة التى هي اشرف عمل يقوم به الانسان اخوي سواء كان رجلا أم امرأة ، وبشرط ان تكون ممارسة الزراعة فى أرضه اى فى ملكه ولا يعمل بها أجيرا ، فالعمل بالأجر فى الزراعة عار كبير .

وهكذا نجد أنه دخل الانسان النوبى ضئيل ولا يكفى ضروراته ، الأمر الذى جعله يهجر موطنه ليحلم فى مدين مصر الأخرى وبخاصة فى القاهرة حيث مجال العمل كبير ، ولذلك يوجد فى القاهرة عدد من الصياغ النوبيين يقومون بإعداد الحلى النوبية التى يطلبها الشباب الذى يصل فى القاهرة عندما يقبلون على الزواج ، وبخاصة فى فصل الصيف ، وهو فصل الإنجازات وعودتهم الى بلادهم .

ولعل مناسبة الزواج والاحتفالات التى تواكبها هي أكثر المناسبات إبرازا للحلى النوبية ، التى تقوم بدور مهم فى مراسم وتقاليد الزواج لما تعبر عنه من مودة وحب وتقدير فهي تكون جزءا مهما من المهر (مقدم الصلح) ، اذ يتكون المهر من جزء نقدى وآخر عيني هو عبارة عن عدد من قطع الحلى الذهبية والفضية بالإضافة الى بعض الملابس والروائع وكمية من الذرة والتفقيق وبعض الأثاث والأدوات المنزلية الضرورية .



جزء من حلية (الهلالية) من الفضة . (الجبز
الأعلى وهي مشبك للشوب عند الكنزيات وكذلك يؤمن
وتربط به مغطيتها (مغطاة النقود) ويدور في ألوات نفسه
الجانب الأيسر للشوب ويستخدم تصميمها شكل الهلال
وشكل الثلث .

وكانت أغلب هذه الحلي الذهبية تصنع حتى
الحمسينيات من عيسار ٢٣٥٥ (ذهب بنسقي)
لأن النوبيين لا يمتدحون بالذهب المخلوط
بالنحاس ، أي بالمسارات الأقل ، لاعتبارهم
أيامها غير طاهرة فيتمشأمون منها ، إلا أن تطور
أسعار الذهب وارتفاعها الكبير جعلهم يتماشون
مع مقتضيات الاقتصاد والعصر ويصيفون
عليهم من عيار ٢١ وذلك حتى قبل تهجيرهم
من النوبة الأصلية .

ولا يعني هذا أن الفتاة النوبية لم تكن
تتحلى بالحلي قبل زواجها ، إذ أن كل فتاة
تقريباً كان لها حليها . ولعل من أبرز قطع

ويقدم المهر (النقود والحلي) في احتفال
خاص ، - يعرف « بالطيبة الخارجية » عند
العرب ، و « فرقر » عند الفاتنجا و « الودة »
عند الكنوز - وتختلف الطريقة التي تقدم بها
الحلي عن الطريقة التي تقدم بها النقود ،
فالحلي تقدم علانية وتسلم قطعة بعد الأخرى ،
في حين تسلم النقود في مظروف مفلق حتى
لا يعرف مقدارها أو يظهر أمام الأقرباء
والمدعوين ، إذ في الغالب ما تكون قليلة -
أما الحلي فبالنسبة لأن العروس تزين بها
مباشرة فلا بد أن تقدم علانية . وكلما كانت
فيه حلي مرتفعة ، اضفي ذلك على أقارب كل
من العروس والعريس مدانة اجتماعية عالية،
وخاصة العروس التي تجلس مع قريباتها
وصديقاتها مفاخرة بما قدم إليها من الحلي .

وكانت أهم الحلي التي يقدمها العريس
لعروسه عند الفاتنجا هي « جصة الرحمن »
من الذهب ، وتشبه شكل الثلث وتعلق على
جبهة العروس ، وبها تتميز المرأة المتزوجة
من غيرها . وكذلك إل « جكد » وهو عبارة عن
عقده أو قلادة بها ستة أقراص مستديرة
مسطحة من الذهب ويتوسطها « ما شاء الله »
من الذهب أيضاً ويضاف إليها غالباً أسنوار
من الفضة ، وأحياناً كان يضاف عدد من
الحواتم الفضية .

هذا بالإضافة إلى الحبل وهو زوج من
الخلخال من الفضة كان يديه العريس لعروسه
عادة في الصباحية ، إذ يعتبر قدم المرأة ومكان
الحبل عزرة ، ولا يجوز للرجل أن يقدم هدية
تلبس فيه إلا إذا كان زوجها لها .

أما الحلي التي يقدمها العريس لعروسه عند
الكنوز والعرب فقد كانت تصل إلى أكثر من
٦٥ جرام من الذهب وتتضمن « الجكد »
و « النجار » و « الزمام » و « الودة » عند
العرب ، والودة والكوكب تقابل قصة الرحمن
عند الفاتنجا ، فهما حليتان للجبهة ودليل
المرأة المتزوجة ، هذا بالإضافة إلى الأسنوار
والخلخال الفضية ، والحواتم المصنوعة من
من الفضة .

الروح ، وقد صنعت الأجيال على هيئة المثلث
للمحماية وأبعاد الأرواح الشريرة والحسد
والوقاية من السحر .

أما من ناحية الفكر الإسلامى فإن المثلث
يمثل السمو والعلو ، وأن تكرار المثلثات يعنى
التسييح دائما أبدا . فكثيرا ما رأينا أطارا
من المثلثات المتجاورة يحيط بالحلية النوبية
مثل الهلال أو الحفيظة كأطار من شعاع الهى
يحمى الحلية ويحفظ لابسها .

وقد يثير استخدام الفنان النوبى لشكل
الهلال فى حليته وجبه له عدة تساؤلات
عن أسباب هذا الحب ، وهل يرجع الى أصول
تاريخية أم عقائدية عميقة الجذور والأثر فى
نفسه ، أو الى كونه رمزا للعقيدة الإسلامية
التي يتبعها ، كل هذا ليس
يستطيع لائها أسباب تتفق ومنطق تاريخ
وطبيعة الانسان النوبى .

إن القمر وهلاله أحد عناصر الطبيعة التي
تظهر وتسير على نظام دقيق ، فالهلال أحد
أوجه القمر . وكان ظهور الهلال فى السماء



حليبة الهلال الذهبية وهى مزخرفة بالأسلوب
التقليدى (بالجمع الطبى) يستخدم ويركب عادة مع
حلية البببه .



قرط (المكشكش) من الذهب وهى قرط منتشر بين
النوبيين وخاصة فى السنوات الأخيرة وكذلك فى السودان
وهو على شكل الهلال .

الحلى التي كانت تتحلى بها الفتاة النوبية هى
حلية الهلال أو (سن آج) الفضية كما يسميها
الفاقدسها . وهذه الحلية تتكون من عدة أجزاء
أولها وأهمها هلال عريض من الفضة طرفيه
الى أسفل ، وتنتهى هذه الحلية بسلاسل معلق
بها داليات صغيرة تسمى « برق » على شكل
المثلث من الفضة أيضا .

والمثلث والهلال من أهم الرموز والأشكال
التي استخدمت فى تصميم وزخرفة الحلى
النوبية فنراها ممثلين على أغلب هذه الحلى
ومنها الهلال والسببية والاقراط المختلفة
والأساور والحبل وغيرها .

فالمثلث شكل من الأشكال الهامة العريقة
ورمز من الرموز الفنية التي كان لها مضمون
و معنى متصل بمعتقدات الانسان الشعبى فى
بلاد كثيرة منها مصر وبلاد النوبة والسودان .
فقد ترجم الانسان المصرى القديم فى عصر
ما قبل الاسرات الهضاب والجبال ورسمها
بشكل مثلثات على فخاره ، كما ترجم المصرى
القديم فى عصر الاسرات مياه النيل ورسمها
بشكل مثلثات متجاورة متلاحقة وراء بعضها .
كما أن المثلث أحد أضلاع الهرم . والهرم كان
من أقدم الرموز لاله الشمس والمثلث رمز

هذا في النظرة التي وضعها لاهوتيو خضو (الأشمونين) بالإضافة الى وجود الفكرة او النظرية الشمسية التي كانت تمجد الشمس . وكان يلوح في عقول الأقدمين أنه ليس هناك شك في ارتباط الدورة القمرية الشبه شهرية للدراة أى بالحضيض .

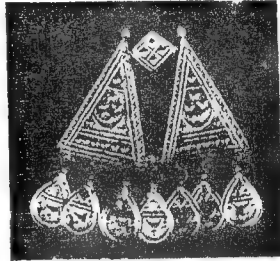
وقد مثل اله القمر على هيئة إنسان له رأس أبو منجل وكان بمثابة الاله الصالح وكانت الالهة ورب السحر . الا أن تسمية الاله القمر قد مثلت على شكل هلال أو يهلال ينشئ منه قرص وهذه التماثل قد رأيناها في عصر الدولة الحديثة في النوبة ، وكذلك فهي ممثلة على بعض صناديق الملك الشاب توت عنخ آمون بل على قمة تصميم هذه الصناديق .

ولعل في استخدام لفتيات النوبة لحلية الهلال الفضية صلة بالفكرة القديمة التي تقول بارتباط الدورة القمرية الشهرية بالدورة الشهرية للمرأة بأمل تنظيمها واكتساب الحصب بالتقرب الى القوة المسيطرة على هذه الظاهرة المتمثلة في القمر والذي يرمز اليه بالهلال القضي ، هذا بالرغم من أن هذه الفكرة قد تكون نسبت أو غير واضحة تماماً في أذهان الناس .

وعلى كل حاله سواء أكان استخدام شكل الهلال عن عقيدة دينية أم رمزاً لمعتقد شعبي أو سحري ، فقد كان قبل كل شيء ظاهرة من ظواهر الطبيعة وشكل بارز من أشكالها استوحاه الفنان النوبي وأدخله في تصميم حليته منذ عصر الدولة الحديثة الى الآن . هذا بالرغم من أن مضمون هذا الشكل الهلال قد تحول الى رمز فني يجعل الكثير من لفتي واحلام الانسان النوبي المصري وانسان المنطقة العربية كلها ، إذ أن هذا الشكل كان وما زال يستخدم في صياغة الحلل الشعبية المصرية وفي صياغة الحلل العربية الأخرى ، الأمر الذي جعل الحلل الشعبية النوبية لها طابعها المصري العربي الأصيل .

وخاصة بعلم الليالي والأسميات الموحشة ظاهرة مبهره عند الأقدمين ولا زال كذلك عند المحدثين . ولذلك عبد وقدس القمر والهلال عند كثير من الشعوب القديمة .

وعبادة القمر كانت ديانة جميع الساميين الغربيين والمغرب الجنوبيين (اليمن قبل الاسلام) وهو اله سبأ الشهيرة والمقدم عندهم على سائر الالهة . وقد وجدت صور منقوشة على الأحجار بشكل الهلال أو رأس الثور ، وهما يدلان على الاله القمر .



(الودعة) حلية للجهة من الذهب عند مغرب المليكات بالنوبة . ويشاهد استخدام المثلث أو الأجنحة في تصميمها .

كما كانت ضمن حلل المرأة العربية قبل الاسلام حلية مماثلة لحلية الهلال تسمى « الحوط » وهي عبارة عن خيط مفتول من لونين أسود وأحمر فيه خرزات ، وهلال من فضة تشبه المرأة في وسطها لثلاث تصميمها العين الشريرة أو السحر .

وكان القمر أحد آله مصر القديمة وشغل جزءاً من الفكر الاسطوري الديني في مصر القديمة ، فنرى اله القمر « تحوت » مرة على رأس الالهة وتصنوبره الخالق الأول ، وكان

زينة
عبد الفتاح
صبرة



حرفة السروجية عبر العصور

ترتبط حرفة السروجية ارتباطاً وثيقاً بغلبية تاريخية يتعدى بنونها تفهم الدواجن التي من أجلها قامت هذه الحرفة، وما ارتبط بها من عادات وتقاليد قديمة واسعة جعلت من لزومياتها انتاج مشغولات السروجية في اطار يجعلها تسير تلك العادات والتقاليد التي كانت قائمة منذ القدم ، كما أنها من جهة أخرى ترتبط بطائفة غير قليلة من الحرف الشعبية كالنسيج على سبيل المثال ، والاشغال المعدنية التي تدخل بمشغولات اللجويمين ، وصناعة المهاميز ومشايك الأربطة المصنوعة من الجلد .

الوسطى - تزين الدروع والأسلحة والسروج بشعارات أو « رنوك » الفرسان المتحاربين ، حيث كانت تلك العلامات تدل على مدى أهمية الشخصية التي تغطي الجياد في ساحة المبارزات ومكانتها القيادية بين الجيوش المتناحرة . ولذلك يتضح لنا أنه ليست جميع الحليات الخاصة بزخرفة الجلود تشكّلها في صنع قائمة على توظيف الجلود وتشكيلها في صنع السروج فحسب ، بقدر ما كانت تلك الحليات

كذلك ترتبط حرفة السروجية من جهة ثالثة بحرفة دبغ الجلود وتشغيلها وزخرفتها ، كي تقابل الأغراض الوظيفية المطلوبة من انتاج السروج ، مع مطابقتها في الوقت ذاته لمتطلبات التقاليد الاجتماعية التي كانت تجعل من السروج شعاراً لمراتب اجتماعية ، وذلك منذ أقدم العصور ، حيث كان الحكام والماليك والأمراء وأصحاب الجاه هم الذين يمتلكون الجياد . وكانت في الحروب - خلال العصور

الدراسات (٢) استخدام الخيل في حمل الاثقال في العصر الحجري الحديث ، وقد انتقل من آسيا الى بابل حوالى عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد ، واستخدام الحصان لحمل الاثقال أدى الى ظهور أداة من أدوات الركوب تساعد على القيادة والسيطرة على الحيوان ، وهى ما يسمى بالجام .

كما أن استخدام القرن ظل شائعاً في أوروبا وغرب آسيا حتى حوالى ٣٠٠ ميلادية ، رغم العيوب الكثيرة في القرن ، ولذلك استخدمت الخيل أزواجاً ، بحيث يقف كل من الحصانين على أحد جانبي عمود الجر ، وكان حزام الرقبة يسبب اختناقاً للحيوان ، كما كان القرن يوضعه فوق كتفى الحيوان يمنع من بذل جهده كاملاً عند الجر . وقبل الميلاد بفترة وجيزة ظهر في الصين تعديلان مهمان على شكل القرن : كان أولهما استخدام عمودين للجر بدلا من عمود واحد ، وربط كل من طرفى القرن ، بأحد هذين العمودين ، وبذلك أصبح من الممكن استخدام حيوان واحد في جر العربات الخفيفة .

أما التعديل الثانى فيحتمل أن يكون قد أخذ من قبائل الرعاة الرحل في آسيا الوسطى ، وهو تغيير مكان حزام الرقبة ، بعرض صدر الحيوان بدلا من رقبته . وبذلك ازدادت كفاءة الحيوان في الجر ، بدون تعرضه للاختناق . وأدى ذلك الى ظهور ما نعرفه باسم طوق الحصان ذى الوسائد اللينة ، وقد استخدمه الصينيون حوالى عام ٥٠٠ ميلادية، ولكنه لم يستخدم في أوروبا الا حوالى عام ١٠٠٠ ميلادية .

طاقم حيوان الجر :

كان طاقم حيوان الجر في الازمنة القديمة مكونا من حزام للصدر ، وآخر للسرج يلتقيان عند أعلى كاهل الحيوان . وبالنسبة الى الحصان فانه اذا انسحب حزام الصدر الى الخلف عند مؤخرة العنق ، فانه لاشك سيرتفع الى (المزور) ويسبب ضغطا خانقا على القصبه

المرتبطه بها ذات صفة اجتماعية ، أو بالأحرى بمثابة علامات أو اشارات تفهمها الجنود على اختلاف مراتبها . والعرض التالى يبين كيف نشأت فكرة السروج .

حيوانات الجر :

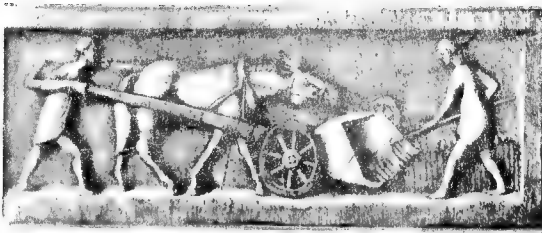
كانت أول دواب استخدمت في الجر هى الثيران ، بحيث استمر استخدامها حتى عام ١٠٠٠ ق.م وبخاصة في نقل البضائع الثقيلة ، وكان ذلك باستخدام عمود جر طويل ومقرن فكان يوضع ثور أو بقل ، على جانبي عمود الجسر والمقرن ، وفوق كتفى الحيوان يمتد قضيب مستعرض مثبت في عمود الجر ، وكان المقرن يجذب بزوجين من القضبان الرأسية ، ولعدم انزلاق أحدهما يركب كل زوج منها على حافتي رقبة أحد الحيوانات .

وقد استخدمت بعد ذلك الحير المستأنسة لجر المركبات فكانوا يستخدمون في الغالب أربعة منها ، حيث كانت تربط على جانبي « عمود الجر » بأسلوب يجعل الحيوان الخارجى يشد من طوق جاره بدلا من العريض (عمود الجر) نفسه (١) .

وهكذا كانت الثيران والحير البرية ، من بين حيوانات الجر التى ثبت وجودها - من المصادر العلمية الميسرة - سنة ٢٠٠٠ ق.م وكانت القيادة تتمس عن طريق سير اللجام ، وكان من الجدل حيث يربط بحلقة نحاسية مثبتة في (عنق) الطاقم الداخلى لحيوانات الجر .

وفي الحضارات القديمة كالحضارة الكلدانية القديمة بالعراق ، نجد نقوشاً على جدران المعابد والهيكل ، تهمور فيها لجوع العربات ذات عجلات صنعت من كتل خشبية صماء ، ليست ذات عرائس .

وظلت العربات تجرهما الثيران عيسر العصور ، الى أن تلى تلك الفترة بقليل استخدام الخيل في جر المركبات ، ولكن كان المقرن على حاله الأولى غير مناسب لاستخدامه مع الخيل لضيق اكتاف الخيل . حيث تؤكد احدى



شكل (١) نحت بارز يؤكد ظهور النجم قبل السرج ، القرن الثاني الميلادي .

حبال على العربات ذات العجلتين أو أربع عجلات ، وقد أتاح ذلك استخدامهم لفريق حيوانات الجر من أن يسحب على صورة طابور ، فهذا يجعل السحب أكثر سرعة من حالة انتظام الحيوانات في صفوف متوازية . وقد أصبح حزام السرج قليل الأهمية بعد ما تم ربط العريش في السيور بواسطة حزام الصدر ، حيث أصبح الأخير بمثابة ياقة . وكان هذا موله طاقم حيوانات الجر الحديثة . وقد تم تعديل طاقم حيوانات الجر بأن نجحت الياقة وغطيت باللباد أو غيره . كما هو الحال في الياقات الكتفية المنجدة المعلقة في العربات الرومانية .

ولكن لم تظهر حتى القرن الثاني عشر والثالث عشر ياقة الحصان الكتفية والصدرية ، المبطنة من النمط الحديث في الرسوم الأوربية .



شكل (٢) أحد الملوك المصريين في عربته الخربية

الهوائية ، وذلك عندما يشد الحصان العربية بقوة .

وبالرغم من تنبه القدماء الى هذه المشكلة ، فانه من الغريب أن التحسينات أخذت وقتاً طويلاً ، وفي السنوات الأولى من الميلاد شاع في الصين ربط العريش ربطاً محكمًا تحت رباط الصدر ، لتفادي الضغط على عنق الدابة عند اندفاعها ، وقد ظهر هذا أيضاً في بعض المصادر اليونانية والرومانية . وعلى الرغم من معرفة الصينيين واليونان والرومان للعريش على النحو الذي تقدم ذكره فإن استخدامه على ما يبدو كان موقوفاً على تلك الحضارتين دون سائر الحضارات الواقعة بينهما . أي أن تلك الحضارات الواقعة في الشرق الأوسط لم تستخدم العريش المتطور الذي ييسر حركة الدواب أثناء شددها العربات .

وكان استخدامه بعد ذلك في الغرب في القرون الأولى ، وقد استخدم اليونانيون واللاتينيون السيور ، حيث كانت تربط بالعربة في أسفل الحزام من الصدر كما يفعل بالعريش . غير أن اليونانيين كانوا يربطون السيور في كاهل الخيول الخارجية لفريق رباعي من خيول الجر .

أما السيور التي تربط في منتصف حزام الصدر فلم تظهر حتى القرن العاشر ، وفي القرون الوسطى تبني هذه السيور في صورة

تاريخ ظهور اللجام :

باسبانيا ، يركب عليها كلتي يمتلي جواده ويندفع بسرعة ، وأمامه (خنزير برى) .

واللجام الكلتي الصنع ، عبارة عن مسمار مصنوع من البرونز والحديد ، اكتشف في ألمانيا الاتحادية بالقرب من موقع «هيد نجران» التي يظن أنها أكبر مستوطنة كلتية في ألمانيا وملحق بالشكل جزء من الرأس الذي يتوج المسمار ، وقد ضاعت منه الحشوة التي ترصع العينين .

كما ينتج الصناع الكلتيون اطقما للجم في بلدة (لاتن) السويسرية التي اشتهرت في عصر الحديد ، ويوجد هذا الطقم بعد أن أعيد تركيبه في متحف « شويز لاندس » بمدينة زيورخ . بالإضافة الى ما يؤكد ظهور اللجام قبل السرج، رسم من مجموعة «كولز - وهر» تحت بارد يرجع تاريخه الى القرن الثاني الميلادي ، ويوجد في البلجيكي .

استخدام الخيل في الحرب عند القدماء :

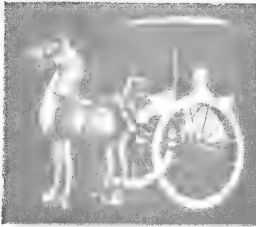
يرجع استخدام العربات كأدوات حربية الى حوالي ٣٠٠٠ سنة ق.م حيث كانت العربات سلاحا فصلا في حروب سومر من حوالي ٢٥٠٠ ق.م (٥) . وقد أدخل الهكسوس الحصان فالعربات الى سوريا ومنها الى مصر في غزوه لها ١٧٠٠ ق.م ، ولابد أن ظهورها ترك التأثير نفسه الذي تركته الدابة أو الغازات السامة أو أي (سلاح سري) آخر في الحرب المالية الاولى ، فقد كانت تقام بالعواصم الرومانية حفلات سياق العربات في الحلقات الفسجية المستديرة التي تسع في بعض الاحيان ثلاثمائة متفرج . وكانت كل عربة يجرها أربعة خيول (٦) وكانت مصممة لتحمل راكبا واحدا (٧) .

واللوحة المشهورة التي وجدت في مدينة « بومبي » بايطاليا تمثل الاسكندر يمتطي جواده ، يحارب ملك الدارة وملك الفرس وهم راكبون عرباتهم الحربية تجرها الحيات حوالى عام ٣٠٠ ق.م . وباعتلاء تحتس الثالث

ماورد في كثير من المراجع والدراسات يؤكد أن ظهر اللجام كان أسبق من نضأة السرج ، وهذا يرجع الى استخدام اللجام للحمل والنقل والجر ، مما أدى الى استخدام ما سمي باللجام ليتحكم في سيره أثناء حمل الأثقال أو النقل ، وتشير إحدى الدراسات (٣) الى الحلقة التي كانت توضع في الفم وتستخدم للقيادة والتحكم في حيوانات الجر منذ ما يقرب من ثلاث آلاف سنة قبل الميلاد ، ولم تكن لتتناسب مع استخدام الخيل في الجر ، ومن المحتمل أنها الحكمة التي يجلب طرفها بواسطة حبال أو شرائط من الجلد ، فقد كانت من ابتكار قبائل الرعاة الآسيويين ، عندما استأنسوا الخيل قبل الميلاد منذ ما يقرب من ٢٠٠٠ عام .

وكانت حكمة الحصان تصنع قديما من العظام ، أو من قرون الحيوانات أو البرونز ، متخذة شكل قضيب بسيط ، يمر بين قطعتين متقابلتين تحيطان بجانبى فم الحصان ، ثم استخدمت الحكام المدنية بكثرة ، وكانت تتكون من وصليتين أو ثلاث . وفي بعض الاحيان كانت تزود كل من القطعتين المثبتتين بشوكة قصيرة من الداخل بحيث تضغط على فم الحيوان ، عندما يجذبها قائده العربية بواسطة اللجام ، وبذلك تساعده على السيطرة والقيادة .

وهناك دراسة أخرى (٤) تؤكد أن ظهور اللجام كان أسبق من نضأة السرج فمن آثار القرن الأول قبل الميلاد في العصر الحديدي عند الكلتيين ، لم يكن الجواد مجرد دابة من دواب الحمل أو طليعة يستخدمونها في الصيد ، بل كان حيوانا مقدسا يرتبط بعدد من الآلهة ، وما يدل على تقدسهم للحياد أنهم كانوا يرسمون صورتها على النقود وعلى جميع أنواع المشغولات المدنية ، ومن الأمثلة التي وجدت ويثبت بها اللجام واضحا دون وجود سرج « عربة دينية » من البرونز - القرن الأول قبل الميلاد - اكتشفت بمدينة مريدا



شكل (٣) نموذج لعربة حصان يرجع تاريخها الى القرن الثاني الميلادي .

العربات الحربية وذلك قرب نهاية القرن الرابع قبل الميلاد (٨) .

اول اشكال السروج :

لحيوانات الجر دور مهم في ايجاد اسروج المختلفة ، فلم تقتصر حيوانات الجر على مجموعة من السيور تشد الى ظهورها ليسهل جر الاحمال والانتقال ، انما كانت هناك تجهيزات كثيرة توضع فوق ظهر الدابة لاحكام تلك السيور ، وتشبه هذه التجهيزات السرج في أبسط صورة ، ويختلف التجهيز تبعاً لاختلاف حيوانات الجر ، فيكون مرة باضافة سرج خشبي ، وأخرى باضافة سرج معدني له شكل الشوكة ذات الشمينتين ، تمتد كل منهما امام أحد كفتي الحصان ، لمنع احتكاك السرج بجسم الحيوان ، كما زود بوسادة لينه صغيرة في أسفله .

وفي السنوات الأولى قبل الميلاد ، كانوا يزودون سروج خيولهم بحزام حول الصدر وآخر حول مؤخرة الحضان ، ليتلافوا انزلاق السرج الى الامام أو الى الخلف أثناء ركوبهم ، وزادت امكانية استخدام الخيل في الجر ، بدون استخدام أعمدة جر مفردة أو مزدوجة باستخدام حزام الصدر ؛ وذلك يربط طرفي الحزام بزوج من حبال أو سلاسل الجر ،

العرش مع بداية الدولة الحديثة ، بدأ عهد التوسع المصري الذي بدأ يؤثر في كل مظاهر الحياة القومية خلال المرحلة التالية من التطور . وترتب على ذلك الاعداد للمعدات العسكرية وازدهار صناعة الأقواس والسهم والعجلات الحربية والدروع والسفن .

ولقد استخدم أيضا الحيثيون المحدثون ، العربات الحربية في حروبهم ، ففي موقعة قادش بسوريا ، يحتل العربية اثنان من المحاربين الحيثيين يصوبان سهامهما ضد جيش رمسيس الثاني ، وبعد هزيمة رمسيس الثاني هرب من سوريا الى مصر وهو راكب حصاناً ، ورسمت له صورة وهو راكب المجلة الحربية . ونستطيع ان نتبين طقم اللجم من السيور والأربطة بجانب عربة قتال آشورية . ذت عجلتين يرجع تاريخها الى القرن ٥ ق م . وجميعها مصنوعة من الجلد ، وغالباً ما تطعم بزخارف مذهبة .

كما كانت التصاوير اليونانية في أغلبها تمثل عربات حربية من العصور البطولية اليونانية كميثلاثها في بلاد ما بين النهرين ، وكانت العربات الحربية اليونانية تحمل اثنين : سائق العربية والمحارب ، غير أنه لم يكن القتال يتم من العربية الا في حالات نادرة عند رماة الحراية .

وفي القرن السادس قبل الميلاد اختفى الى حد كبير استخدام العربية في أعمال الحرب عند اليونان ، أما في القرن الخامس ق م الى الثالث بعد الميلاد فقد استخدمت عند السلافيين في الدانوب الأعلى والراين الأوسط ومناطق أخرى ، فكان المحاربون من الفرسان الرومان يقدفون الى الأرض ويحاربون . وكانت هذه العربات تعد تحفا صناعية تتكون من عدد من القطع شكلتها أيادي الصناع من التجارين والحدادين والنحاسين وصناع المينا ، وكانت تبرز مدى المهارة في التنفيذ المثلثين .

كما أن استخدام العجلات الحربية قد اختفى من الحوض الغربي للبحر الأبيض المتوسط ، حيث استبدل الفرسان براكبي

الرومان بعد أن أطلقوا عليه اسم (المعقد)
حوالى عام ٤٠٠ ميلادية . وهذا النوع من
السروج مازال مستخدما في كثير من مناطق
العالم حتى اليوم ، كما أن السرج التقليدى
الذى ظهر على ظهور العوالم ، لم يتغير عن
شكل الهيكل الخشبى المبطن ، مع اضافة
قطعة خشب قصيرة قائمة سواء فى المقدمة أو
المؤخرة ، كما يطن الهيكل الخشبى بعد
ذلك تبطينا جيدا ، وزود بوسادة أو معقد من
الجلد ، ليتوافر للراكب قدر من الراحة
والاستقرار ، وهذا لا يختلف عن السرج
الحديث كثيرا الذى يستخدمه راعى البقر .

أما بخصوص صناعة السروج فى العصر
القبلى ، فقد كانت استمرارا للعصر الرومانى
ولم نثر على نماذج من السروج بالمتحف القبطى
بالقاهرة ، الا على « قطعة مربعة من نسج
القباطى ذات زخارف متعددة الألوان ، تتكون
من مربع يتوسط القطعة بداخله دائرة تحوى
على فارس يمتطي جوادا راكبا بأسفله حيوان
صغير ، وفى الزوايا الأربع توجد وحدة زخرفية
هندسية ونباتية ، ومنبثق من الإطار الخارجى
زخارف عبارة عن نتوءات على أطراف القطعة
الأربعة ، وهى ترجع الى القرن الثالث والرابع
الميلاديين » (١١) .

ومن قصص الأساطير فى الفنون القبطية
قصة التنين فى قصر « مارجرچس » حيث
تمثل شخصية اسطورية «مارجرچس» ممطبا
جواده ويصرع التنين ، وهذا المشهد قد صور
فى عدد من الحرف والفنسون القبطية كالحرف
على السن والعاج أو نسج على القماش أو
حفر على الخشب أو غيره (١٢) .

وهناك منظر للملوك الثلاثة ممطين
الجياد ، فى مشهد يذكرنا بالمنمنمات الفارسية
وهن ثم فان فن الفرس يظهر فى مجموعة
كظاهرة من طواهر الفن البيزنطى العظيم داخل
حدود القراعة (١٣) . وتلك السروج عليها
وحدات زخرفية معتمدة على الصليب ، هى أن
هناك وظيفة ومهمة للسرج ، يمكن بها أن
نتخرف على راكبه ومكانته الاجتماعية من شكل

الا أنه فى هذه الحالة ، لم يكن باستطاعة
الحيوان ، إيقاف العربة أثناء تحركها (٩) .

وعلى هذا فصناعة السروج ليست بال حديثة ،
كما أنها لم تنشأ من قديم الأزل وإنما لسبب
دعت الحاجة اليه ، فكان على اراكب أن يحمل
بنفسه كل ما يحتاجه من مؤن ومعدات ، كما
نجد الراعى الذى يقضى معظم وقته فى الصيد
وهو راكب الحصان ، محملا بالأقواس
وحافظات السهام والسكاكين والحبال وأوانى
الماء ، فى حين أن معظم تلك الأشياء كان من
الممكن تحميلها على الحصان نفسه مباشرة
بواسطة سرج مجهز ببعض الأجزاء الخاصة
بحفظ السلاح أو السهام .

كما سبق يمكن إرجاع أول أشكال السروج
المعروفة لنا ، الى ما يقرب من ألفى عام قبل
الميلاد ، وقد كان يتكون من قطعتين خشبيتين
مستعرضتين ، أحدهما توضع على كتفى
الحيوان ، بينما توضع الأخرى بواسطة
مجموعة من الحصى الأثنية ، وقد كانت طريقة
تثبيت هذا السرج على ظهر الحيوان بواسطة
حزام ، يطن جيدا من أسفل ، أو يستخدم معه
نوع من أقمشة السروج ، لتنع احتكاكه
بظهر الحيوان ، وتربط السلال أو البضائع -
أحيانا مهد الطفل الرضيع - بواسطة حزام
آخر يربط بالهيكل الخشبى (١٠) .

كما تؤكد الموسوعة نفسها أن أول أشكال
سروج الركوب المجهزة عرفت منذ ما يقرب من
٨٠٠ عام قبل الميلاد ، وكان مكونا من قطعة
مستطيلة من اللباد أو من الجلد ، مثبتة على
ظهر الحصان بواسطة حزام ، يسمى حزام
السرج ، ومزودة من الامام بحزام صدر ، ومن
الخلف برباط مؤخرة . حتى لا ينزلق الى
الامام أو الى الخلف ، ثم أضيفت مساند لينة
يكل من حافتي السرج الامامية والخلفية ،
فاصبحتا بارزتين الى أعلى ، وبذلك يتحقق
للراكب قدر أوفر من الراحة والاستقرار .

ولقد استخدم الصينيون ذلك النمط من
السروج قبل عام ٢٠٠ ميلادية . بينما استخدمه

السرّج ووحدهاته الزخرفية ، وحليّاته التي تدل عليها ، أى أن هناك نظاما اجتماعيا متعارفا عليه .

ظهور الرّكاب :

أن من يمتطي صهوة الجواد مستخدما السرج ، لا يستطيع التحكم فيه ، الا باستخدام ساقه فقط ، مما يرضه للسقوط ، إذا ما بدرت من الحصان حركة عنيفة أو مباغتة .

كما أن نشأة فكرة ظهور الرّكاب ، قد ظهرت لأول مرة فى الهند حوالى عام ٢٠٠ ميلادية ، وكان الرّكاب قبل ذلك يستخدم عصا طويلة . مثبت بها حلقة ، يضع الفارس قدمه اليمنى بها لتساعده على الصعود .

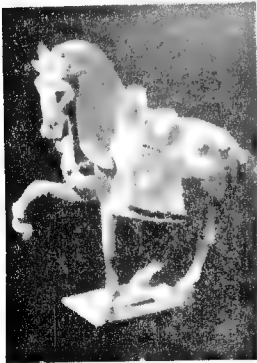
وقد حدث تغيير طفيف ، حيث تثبت حلقة صغير بكل من جانبي السرج ، بحيث يستطيع الرّكاب وضع قدمه فيها ، ويرجع تاريخ أول ظهور ركاب حقيقي فى الصين حوالى عام ٦٠٠ ميلادية ، ولكنه حتى ذلك الوقت ، كان يأخذ شكلا دائريا تاما ، وبعد ذلك بحوالى قرن من الزمان ، استخدم الرّكاب فى اليابان ، بينما بدأ استخدامه ينتشر بانتظام فى أواسط آسيا ، عن طريق أفراد قبائل الرعاة الرحل الأتراك ، كما يمكننا أن نرى أحد الرسوم الفارسية الذى يحوى شكلا لأول ركاب حقيقى دائرى الشكل (١٤) .

وتذكر الموسوعة نفسها أنه بدأ انتشار استخدام الرّكاب فى كل من الدول الأوروبية والإسلامية . هذا وقد عثر فى مقابر ترجع الى عام ٨٠٠ ميلادية ، على أول ركاب استخدم فى أوروبا ، فى شكلها الدائرى ، ولكنه بعد قرن من الزمان ، ظهر شكل جديد للرّكاب أكثر تطورا ، وكان على شكل اطار دائرى بقاعدة مسطحة ترتكز عليها القدم ، ويشبه الى حد بعيد ، الرّكاب الحديث ، وقد انتشر هذا الشكل المطور فى كل من أوروبا وآسيا .

أدى استخدام الرّكاب مع سرج الركوب الى ظهور الفروسية الأوروبية فى العصور الوسطى . ولما لها من أثر كبير على أسلوب ركوب الخيل ، فقد كان على الشخص الذى

يعتلى صهوة الجواد من قبل ، أن يجلس منحنيا الى الامام ، وساقاه مثبتتان ، ولكنه بعد استخدام الرّكاب يستطيع الجاوس معتدلا ، وساقاه مستقيمتان الى حد ما ، وبجانب أنه يستطيع استخدام رمح أو سيف لثقل ، دون خوف من السقوط أو عدم الاتزان على ظهر فرسه .

وقد استطاعت أوروبا بصفة خاصة ، أن تستفيد من ميزات هذا الشكل الجديد من السروج ، حيث بدأ ظهور الفرسان المدججين بأسلحة ثقيلة ، ساعد على ذلك ظهور سلالة قوية من الخيل ، لها القدرة على حمل مثل هذه الأحمال الثقيلة أثناء المعارك ، ولم تحدث مثل هذه التغيرات فى آسيا ، وذلك يرجع الى استمرار المحارب الذى يعتلى صهوة جواده خفيفا لا يحمل سوى قوسه وسهامه . ولكن نستطيع أن نؤكد أن باستخدام الأسويين السرج والرّكاب قد أدى الى اتزانهم على ظهور جيادهم ، مما أدى الى اظهار دقة عظيمة فى استخدام أسلحتهم .



شكل (٤) نحت صينى من السيراميك يعود تاريخه الى عهد أسرة تانج الحاكمة (٦١٨ - ٩٠٧) بعد الميلاد ، ويظهر فيه البروز فى مقدمة ومؤخرة السرج .

وتختلف الركب في أطوالها ، تمشيا مع طول أرجل الفرسان .

ازدهار حرفة السروجية في العصور الإسلامية :

تطورت الصناعات الجلدية حيث بدأ فيها التأثير بالزخارف والأساليب الصناعية القبطية في أوائل العصور الإسلامية ، كما نشاهد في أغلفة الكتب وفي الأحذية (١٥) . وسائر المشغولات الجلدية ، حتى بدأت الملامح الفنية الإسلامية تتضح وتصل إلى أوج عظمتها وابتها في عصور الفاطميين ، شأنها في ذلك شأن بقية الصناعات والفنون ، فقد كان عصر الفاطميين القرن (٤ هـ / ١٠ م - ٦ هـ / ١٢ م) عصر ازدهار للصناعة المصرية ، حتى أنه كان الخلفاء في حاضرة (الخلافة) الإسلامية يشترطون على عمال مصر تقليدهم الخيل العربية واجلال الخيل ، حيث كان العرب يمتنون بالركوب والصيد عناية فائقة وقد اشتهرت مصر بصناعة اجلال الخيل والسروج . وهي من أهم أدوات الركوب - منذ الفتح الاسلامي (١٦) .

وقد نافست الخلافة الفاطمية في عهد العزيز خلافة بغداد ، وامتلات خزانة الدولة ذهباً ونضارا ، ولا أدل على ذلك من حياة الترف والنعيم التي كان يحياها الخلفاء الفاطميون في قصورهم ، التي وإن بليت آثارها واندرت معالمها ، إلا أن كتب الرحالة والتاريخ سجلت لنا وصفا لها ولمحتوياتها ، مما تحار معه الأبواب ، وتدهش له العقول (١٧) .

وقد جلت على الصناعة المصرية في العصر الفاطمي أساليب جديدة وكان مما ساعد على تقدمها استقرار الأمور في البلاد ، فضلا عن حياة الترف والبذخ التي سادت المجتمع في بعض المدن المصرية وبخاصة القاهرة ، وانغمساط . وكان لهذه الحياة تأثيرا كبيرا في الانتاج الصناعي ، فاصبح عمل المصانع ليس مقصورا على اعداد الجيش والاسطول الفاطمي بالسلاح والعتاد الحربي والملابس لطوائف الجند ، بل تنوعت المنتجات لسد

حاجة الخلفاء والوزراء ورجال الدولة وغيرهم (١٨) .

ومن أهم الصناعات المتصلة بالنواحي العسكرية أو الاجتماعية ، صناعة السروج وفيما يلي بعض ما كانت عليه تلك الصناعة عند الفاطميين .

صناعة السروج :

لعل تعدد الكتابة حول صناعة السروج خلال العصور الإسلامية يلقي بعض الضوء ، حول ما كان لها من مكانة بين المشغولات ذات القيمة الفنية في ذلك الوقت ، وقد ذكر «هيرز» (١٩) حول هذا المعنى أن من الصناعات الجلدية المميزة التي اكتسبت درجة فائقة من الكمال والحذق عند المسلمين صناعة السروج ، وهذا يرجع إلى أن حضارتهم كانت تقوم على الفتوحات . وكانت جيوشهم تعتمد على الفروسية مما ترتب عليه قيام صناعة معدات سروج الجياد ، ولعل تلك الصناعة تلقى ضوئاً على مقدار ارتقاء صناعات الجلود في المجالات الحربية والمدنية الأخرى .

ويذكر راشد البراوي (٢٠) عن الصناعات الجلدية في عهد الفاطميين « أن صناعة السروج قد راجت في هذا العصر إذ أن الخليفة العزيز بالله عمم ركوب الحمير فأقبل عليها الناس من كافة الطبقات من التجار والأعيان ووجه القرم لا يرون في ذلك حرجاً ولا انتقاصاً من كرامتهم . أضف إلى هذا أن الجيش الفاطمي كان يضم عددا كبيرا من الفرسان » . وقد ضرب الفاطميون يسهم وافر في صناعة السروج حتى كان لها شأن كبير . وقد تخصص العمال المصريون في عملها في المكان المعروف الآن باسم (الصاغة) عدد كبير لا يفتر عن العمل (٢١) .

أما السروج المصنوعة من الجلد والتي كان يمتلكها سائر الناس ، فمن المرجح أنها كانت تزخرف وتزين بأساليب مختلفة على الجلد ذاته ، خاصة وأن استخدامها كان على كثرة كما رأينا ، وأن الصناعات الجلدية كانت في ذلك الوقت على مستوى عال من الحذق والكمال الفني .

متسلسلة ، وأنها كانت لا تقل عن ثمانية وتسعين وثلاثمائة ، وكان ثمن بعض السروج المحفوظ في الخزانة يتراوح بين ألف دينار وسبعة آلاف . وكان أقل ما فيها قيمة أحسن مما يمتلكه سائر الأفراد ، وكان أكثر من أبواب الرتب ورجال الحاشية حق استعمال هذه السروج ، إلا ما كان منها غالي القيمة ، وجعل لركوب الخليفة خاصة (٢٧) .

وأما العمال والصناع الذين كانوا ملحقين بالخزانة ، يدأبون على العمل فيها ، فقد كان عددهم كبيرا من صاغة وخزائين ومركبين ، وبعد قوات الشدة العظمى عاد إلى هذه الخزانة - كسائر الخزائن الفاطمية - بعض أبنائها .

وجمع الخلفاء فيها عددا كبيرا من السروج النفيسة ، منها نوع أمر بصنعه الأمر بأحكام الله (سنة ٤٩٥هـ - ٥٢٤هـ ، ١١٠١-١١٣٠هـ) .

« جعل قرايصة مجوفة ، وبطنها بصفايع من قصدير ليحمل فيها الماء ، وجعل لها قما فيه صفارة فإذا دعت الحاجة شرب منها الفارس وكان كل سرج منها يسع سبعة أرباط ماء » (٢٨) ولم تكن خزائن السروج عند الفواطم وقفا على ما يختصون به من السروج المنشأة بالذهب واللجم المطلي بالذهب والمحلة جوانبها بالفضة ، والكتنايش والمهاميز من الذهب أو الفضة أو الحديد المطلي بالذهب أو الفضة ، بل كان فيها من كل تلك الأدوات أنواع تقرب من التي اختص بها الخليفة ، وأنواع لأرباب الرتب العالية من حشمه وأتباعه ، وأنواع دون ذلك تعار إلى عامة الخدم والأتباع في أيام الموابك والاحتفالات (٢٩) .

كما أن من أول ماركب من الأعيان خيول بادوات من الذهب في المراسم هو العزيز بالله . وليس هذا بمستغرب في هذا الخليفة الذي يؤثر عنه أنه قال :

« يا عم ! احسب أن أرى النعم عند الناس ظاهرة ، وأرى عليهم الذهب والفضة والجواهر ، ولهم خيل والبأس والضياع والمار وأن يكون ذلك كله من عندي » (٣٠) .

ويصف المقيزي ليلة عيد الفطر ويقول : وفي يوم العيد ركب العزيز بالله صلاة العيد

وبرع صناع الجلود في السروج المحلاة بالذهب والفضة ، حتى لقد بلغت قيمة السرج الواحد من ألف دينار إلى سبعة آلاف دينار . وكان الخليفة المنتصر يمتلك أربعة آلاف من هذا النوع من السروج ، وكذلك كانت أمة تمتلك مثل هذا العدد (٣١) .

وقد صبحت صناعة السروج صناعة النجم من الذهب الخالص أو الفضة الخالصة ، وقلائد وأطواق لأعناق الخيل ، خاصة بالخليفة وأرباب الرتب وقد بلغ من عناية الفاطميين بهذه الصناعة أن اتخذوا خزانة خاصة بالسروج وكان الخليفة - العزيز أول من ركب خيلا مرسجة بسروج الذهب والفضة (٣٢) .

وما ذكره الرحالة « ناصر خسرو » (٣٤) القرن ١١ م « أن ركوب الخيل في مصر كان وقفا على الجند المتصلين بالجيش بينما كان سائر الأهلية ينتقلون على حيد ذات سروج جميلة . وكان في القسطنطينية والقاهرة نحو خمسين ألف بهمة مرسجة للتأجير يشاهد المرء عددا كبيرا منها عند مدخل الشوارع والأسواق » . وقد تجلّى بذخ الخلفاء الفاطميين فيما أورده المقيزي (٣٥) عن خزائن الفرش والامتعة والجوهر والخيم والشراب » .

وفيما يلي وصف لخزائن السرج .

خزائن السروج :

نقل المقيزي عن « ابن الطوير » أن خزائن سروج الفاطميين كانت تحتوي على مالا تحتوي عليه مثلها في مملكة من الممالك ، وهي قاعة كبيرة تحت جدرانها مصطبة علوها ذراعان ، وعلى المصطبة متكان ، على كل متكان ثلاثة سروج متطابقة و فوقه في الحائط وتد مهدون مضروب في الحائط قبل تبييضه ، ومعلق فيه ما يلزم السروج من لجسم وقلائد وأطواق مصنوعة أكثر أجزاءها من الذهب الخالص أو الفضة أو محلاة بها (٣٦) .

كما أن النوار أخرجوا من هذه الخزائن صناديق سروج محلاة بالفضة ، وجد على صندوق منها : « الثامن والتسعون والثلاثمائة » ، مما يجعلنا نظن أنها كانت تحمل أرقاما

الخلفاء، في حاضرة الخلافة الإسلامية .
وقد كتب ابن ياس (٣٢) في هذا الصدد :
« وكانت الخلفاء تشترط على عمال مصر
في تقليدهم الخيل العربية ، والأثواب
الديبقيّة شغل تينس ، والمقاطع الشرب
الاسكندرانيّة ، والطرز الصعديّة ، واجلال
الخيل ، ويشترط عليهم اضافة العسل النحن
المصرى من عسل بنها ، وتشترط عليهم
البقال والحمر وغير ذلك من الأصناف التي
لا توجد الا بمصر » .

وبين يديه الجنائب والقباب والعسكر في
في زيه من الأتراك والدليم والعززيّة
والاخشيديّة والكافورية ، وأهل العراق
بالديباج المنقل والسيوف والمناطق الذهب ،
وعلى الجنائب السروج الذهب بالجوهر
والسروج بالعتبر (٣٦) .
ولا يسمنا أن نختم الكلام عن خزانة السروج
دون أن نشير الى أن مصر كانت مشهورة منذ
الفتح الاسلامي بصناعة اجلال الخيل ، حتى
كانت هذه الأدوات مما يرسله العمال الى

(١٧) شحاته عيسى ابراهيم : القاهرة ، الألف كتاب ،
القاهرة : مطبعة دار الهلال ، ١٩٥٩ ، ص (٧٧) .

(١٨) محمد جمال الدين سرور : مصر في عصر الدولة
الفاطمية ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٤٧م .
ص (١٩٨) .

(١٩) Hers N. ; Catalogue Raisanne le Musee
National De l'art Arabe, le caire Imprim
mer De l'ingilitur Francais, D'archeologie
Orientale, 1980, p. 211.

(٢٠) راشد البرادى : حالة مصر الاقتصادية في عهد
الفاطميين ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٤٨م .
ص (١٦٤) .

(٢١) علي ابراهيم حسن : مصر في العصور الوسطى
من الفتح العربى الى الفتح العثماني ، القاهرة : مكتبة
دار النهضة ، ١٩٤٩م ص (٦٧) .

(٢٢) زكي محمد حسن : مرجع مسبق ذكره ،
ص (٦١) .

(٢٣) المقرئى : الخط والاداء في مصر والحاضرة
والنيل وما يتعلق بها من اخبار ، ج ١ ، القاهرة :
مطبعة بولاق ، ١٢٠٧هـ ، ص (٤١٨) .

(٢٤) شحاته عيسى ابراهيم : مرجع سبق ذكره ،
ص (٢٧) .

(٢٥) المقرئى : مرجع سبق ذكره ، ص (٤١٦) .
(٢٦) المرجع السابق ، ص (٤١٨) .

(٢٧) زكي محمد حسن : مرجع مسبق ذكره ،
ص (٦٢) .

(٢٨) المقرئى : مرجع سبق ذكره ، ص (٤١٨) .
(٢٩) القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الانشا ،
ج ٤ ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩١٣م .
ص (١٢٨) .

(٣٠) ابن تفرى بردى : النجوم الزاهرة في ملوك مصر
والقاهرة ، ط (١) ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ،
١٩٢٩م ، ص (١٢٥) .

(٣١) المقرئى : مرجع سبق ذكره ، ص (٤١٩) .
(٣٢) ابن اياس المصرى : تاريخ مصر ، ج (١) .
القاهرة : دار مطابع الشعب ، ١٩٦١م ، ص (٣١) .

(١) محمد فؤاد ابراهيم : موسوعة التكنولوجيا ،
ط ١ ، الج ١ ، العدد ٣٩ ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٩ ،
ص ٧٥ .

(٢) جولييس ا. ليس : أمل الانبياء ، ترجمة
مسعدة غنيم ، القاهرة : دار الحساس للطباعة ، ١٩٦٥ ،
ص ٤٠ .

(٣) محمد فؤاد ابراهيم ، مرجع سبق ذكره ، ص ٧٧
(٤) آن روس : اليونيسكو ، من هم الكتلتين ؟
العدد ١٧٥ ، القاهرة : مركز مطبوعات اليونيسكو ،
١٩٦٦م ، ص (١٤ : ١٥) .

(٥) جمال حمدان : مجلة الهلال ، شخصية مصر ،
العدد (١٦٦) ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٧ ، ص ١٤١ .

(٦) عبد الرحمن صفاتى : الشرح الدينى في الصور
الوسطى ، القاهرة : دار الكتاب العربى ، ١٩٦٩ ،
ص (٦ : ٨) .

(٧) فيليب حتى : تاريخ سوريا ولبنان وفلسطين ،
ج ١ ، ترجمة : جورج جداد وعبد الكريم رافع ، بيروت :
دار الثقافة ومؤسسة فرانكلين ، ١٩٥٨م ، ص (٣٣٣) .

(٨) Gautier B. F. ; le passe de l'Afrique
de Nord, les siecles obscures, Paris, payat
1931, pp. 38-31.

(٩) محمد فؤاد ابراهيم : مرجع مسبق ذكره ،
ص ٧٨ .

(١٠) المرجع السابق ، ص (٧٧) .

(١١) ثروت مكاشة : الفن المصرى القديم ، ج ٣ ،
القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ص (١٤٩٠) .

(١٢) المرجع السابق ، ص (١٤٩١) .
(١٣) المرجع السابق ، ص (١٤٩٢) .

(١٤) محمد فؤاد ابراهيم : مرجع مسبق ذكره ،
ص (٧٦) .

(١٥) Thomas W. Arnal, Adolf Grahmann :
The Islamic Book, The pegasus Press ;
1922, p. 34.

(١٦) زكي محمد حسن : كنوز الفاطميين ، القاهرة :
مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٦٧م ، ص ٥٩ .



الدكتور شوقي عيد القوي عثمان

نهزت مصر منذ تاريخها القديم بتعدد أعيادها واحتفالاتها على مدار العام فلا يمر شهر دون عيد أو احتفال وأعني بالاحتفالات هنا الاحتفالات العامة المناسبة أو ذكرى شعبية أو دينية بل أن هناك من الأعياد ما عرفته مصر منذ آلاف السنين ولا زال يحتفل به إلى الآن كاحتفال رأس السنة المصرية وشم النسيم والاحتفال بعيد وفاء النيل الذي أبطل الاحتفال به منذ حوالي ثلاثين عاما تقريبا .

وهكذا فإن احتفالات المصريين وأعيادهم دينية كانت أم عامة إنما هي تعبر عن تراثها الحضاري العتيق الذي هو نتاج التفاعل بين جماعات إنسانية عديدة انصهرت كلها في بوتقة المصرية لتخرج في النهاية أعيادا مصرية خالصة .

“ ويمر الزمن على الكثافة وتزداد الأعياد والاحتفالات ، فقد شهدت مصر قنوم غزاة مختلفين وديانات عدة ولكل غاز وكل دين أعياد واحتفالات فتمثلت مصر كل هذا واحتفلت به .”

وعند الحديث عن الطفل والاحتفالات والأمياد المصرية في العصر الإسلامي يجب أن نذكر أن هذا الموضوع لم يطرأ في كتابات المؤرخين المعاصرين كموضوع مستقل في كتاب أو فصل أو مقال وإنما كان يأتي ذكره عرضاً ضمن سياق موضوع آخر ، وهو ما يشير إلى مدى صعوبة البحث في مثل هذا الموضوع .^{١٠} والطفل الذي سنتناوله بالبحث هو ابن الشعب ابن العامة ، ابن الصانع ، ابن انتاجر ، ابن الفلاح وليس ابن السلطان أو الملك أو الأمير أو المملوك .

على أنه ينبغي من ناحية أخرى أن نوضح أن العناية بالأطفال في ذلك الزمان كانت فاتكة من أوجه كثيرة ، وتبدأ منذ اللحظة التي تستقبله الدنيا فيها ، أو يستقبله هو الدنيا بصراخه أعني ميلاده ، إذ كان مولد الطفل بمثابة احتفال عاقل مهم ، يلقي من أبناء المصريين في ذلك الوقت اهتماماً كبيراً ولا زال ، حيث تأتي القابلة قبل الوضع دون اتفاق على أجر معلوم وحدث لذلك كثير من المنازعات والمشاحنات وإذا دخلت القابلة بيتاً حرم على غيرها دخوله ، وقد جرت العادة على أن تأخذ القابلة الثوب الذي نزل فيه المولود . ومما لاحظته « ابن الحاج » أنه إذا كان أهل المولود فقراء تركوه بدون عناية حتى لا يضرروا الثوب الذي سوف تأخذه القابلة ، على حين كان البعض يتفاخر بالثوب الذي نزل فيه المولود . وبعد الولادة تأتي النساء على الأم ، مزغزغات رافعات أصواتهن بالغناء والتهليل مع ضرب الدفوف والرقص واللهو فضلاً عن المزمار والأبواق التي توضع على أبواب المنزل ، كما يكثر أهل المولود من الأطعمة التي تزيد عن الحاجة . وكانت هذه الاحتفالات تستمر لمدة سبعة أيام ليلاً ونهاراً .^{١١} فكل من نجأت لتهنئة جفدن لها اللهو واللعب والاستمتاع » (١) .

لا يحضر قطع سرة المولود من الأطفال ، ثم يدخل بعد قطعها تحول عيناه ، وربما يبكي كثيراً في طفولته ، وكانت العادة أن يبقى أهل الوليد على السكنى التي قطعت بها السرة عند رأسه ما دامت أمه جالسة عنده فإذا قامت حملتها معها وتظل تفعل ذلك أربعين يوماً حتى لا يصيبها شيء من الجائ حسب اعتقادهم . وكان المولود الذكر يلقى عناية أكبر من الأنثى ويتمن على والده أن يقيم « وليمة مولود ذكر » يسعى إليها الأهل والأصدقاء ويفرطون في عمل ألوان الطعام الفاخر هذا عند مظاهر التكريم التي تضاعف لأم المولود في هذه الحالة (٢) .

وفي ليلة السبع يوضع عند رأس المولود الختم واللوحة والدواة والقلم ورغيف من الخبز وقطعة من السكر إن كان فقيراً . أما إذا كان المولود من ذوي السعة عمل له رغيفاً كبيراً وقسموا من السكر وطبقوا من الفاكهة وقفة من النخل وشمعا ويفرق كل ذلك في صبيحة تلك الليلة ، وكان الناس في تلك العصور يعتقدون أن من يأخذ من تلك الأشياء تناله البركة ولا يصيبه الصلع . كما كانوا يعتقدون بأن الملائكة تكتب بالدواة والقلم ما يجري على المولود في عمره إلى حين موته . أما الأم فكانت ترتى في يوم السبع الثياب الجديدة الفاخرة وتطوف بأرجاء الدار في موكب كبير تحيطه الضموم من كل جانب وأمامها القابلة تحمل المولود والمام القابلة امرأة أخرى تحمل طبقاً به شيء من الملح المخلوط بالكوم تنثره في أرجاء البيت يميناً ويساراً فضلاً عن إحراق نوع من البخور يسمى من الأمراض والعين والجنان كما يعمل في ذلك اليوم طعام معين كالزلابية والعصيدة توزع على الأهل والمعارف والجيران (٣) .

ومن الاحتفالات التي أجمعت عليها مختلف الطبقات الاحتفال بخضان الطفل ويقوم به المزين وعندئذ يقيم أهل الطفل حفلاً كبيراً يدعون إليه سائر الأهل والأصدقاء ولا بد

وعند قطع سرة المولود يجتمع حوله حشد كبير من صغار الأطفال ، ومن الطريف أنه شاع في تلك العصور اعتقاد بأن كل من

للمدعوين في هذه المناسبة من تقديم النقوط لأهل الطفل فيضعونها في « الطشت الذي يظهر فيه الولد » فإذا كان الختان خاصا بأحد أولاد السلطان نادى المنادى بذلك في القاهرة حتى يحضر الأمراء والناس أولادهم ليستنوحهم بعد ابن السلطان ، وفي بعض الأحيان بلغ عدد الأطفال الذين ختنوا بعد ابن السلطان أكثر من ألف وستمائة طفل من أبناء الفقهاء والعوام ، هذا عند أبناء المقربين والأمراء والجند وكثيرا ما طالت الأعراس الخاصة بهذه المناسبة فاستمرت أحيانا بين ثلاثة أيام وسبعة أيام يأمر السلطان خلالها بعرض الجند واللعب والاستعراض كما تفرق كثيرا من الأموال والهبات والخلق (٤) .

ومن الملاحظ أن مختلف الطبقات والثقافات لا زالت متمسكة بالاحتفال بتلك المناسبات الى اليوم وإن اضمحلت مظاهر الفخامة في الاحتفال نظرا للحالة الاقتصادية ولكن الهرج والمرج والفرح ودعوة الأطفال للاحتفال وخاصة السبعون لا زال موجودا .

وفضلا عن الاحتفالات السابقة والتي تتم بالمنازل فقد حرص المصريون على اصطحاب أطفالهم في الاحتفالات العامة كالاحتفال بوفاء النيل وعيد التبريز والاحتفالات الدينية كمولد النبي صلى الله عليه وسلم وأول ليلة من شهر رجب ودوران المحصل وعيد الغطاس وغيرها من الأعياد .

وتعتبر احتفالات « وفاء النيل » (٥) وكسر الحلج من الاحتفالات العامة الهامة التي شهدت مصر آنذاك فكان بلوغ النيل ستة عشر ذراعا يشير بوفاء النيل وإيذاناً ببشه المهرجان القومي الضخم احتفالا بهذه المناسبة التي يشارك فيها الجميع باعتبارها عيداً قومياً يهتم به الجميع ابتداء بالسلطان وانتهاء « بالعامة » كما دأبت المراجع المعاصرة على تسمية أبناء الشعب - وكانت تحيط باحتفالات وفاء النيل وكسر الحلج مظاهر العظمة والفخامة التي ميزت تلك العصور :

فإذا أتم النهر ستة عشر ذراعاً يعلق على الشباك الكبير في الجهة الشرقية من دار المقياس ستر أصغر ليعلم الناس بالوفاء . وتكون هذه الليلة من الليالي العظيمة بمصر حيث يوقد فيها الأهالي القناديل والسموع ويتحول ليل القاهرة إلى نور من كثرة الأضواء ويحضر كبار الأمراء ومعهم الاستاد بالخلع التي توزع عادة في هذه المناسبة ويحضر مقرءوا القرآن حيث يتناوبون القراءة طوال الليل ، كما يحضر المغنون الذين ينفون طوال الليل أيضاً (٥) . وفي صباح اليوم التالي يعمل سباط حائل بالشواء والحلوى والفاكهة يحضره السلطان أو من ينبيه من الأمراء ويتخاطف العامة السباط ولا يمنع أحد من ذلك (٦) . وبعد الانتهاء من السباط يبدأ الاحتفال وهو مرحلتان (١) تخليق المقياس (٢) كسر سد الحلج . وكانت المرحلة الثانية تتم في اليوم الثالث أو الرابع في الفترة الأولى من أيام الغاطسين ولكن الاحتفال بمرحلتين صار يتم في يوم واحد أيام المالك .

ويبدأ الاحتفال بوفاء النيل (٥) بنزول السلطان من قلعة الجبل وفي خيلته قادة الجيش والأعيان وخواص دولته في الحرايق المزينة بالأعلام والصنابق وسائر أنواع الزينات وفيها الطبلخانات والنقوط حتى يصل المركب إلى دار المقياس ، وهناك يمتد السباط السابق ذكره وبعد الفراغ من الطعام يناب الزعفران في ماء الورد في اناء من الفضة ويهبط السلطان الاناء إلى الموظف المسئول عن المقياس الذي يلتقي بنفسه بملايسه في التسقية ومع ذلك الاناء الفضي فيخلق عمود المقياس بالزعفران ثم يخرج السلطان أو نائبه فيجلس بالشباك الكبير تحت الستر وتفرق الخلع على (من له عادة بذلك) مثل وإلى السباط رئيس الحراقة السلطانية (الذهبية) وروساء حرايق الأمراء حتى يصل المركب إلى قم الخليج وتسير خلفه حراقة السلطان المعروفة بالذهبية حرايق الأمراء التي يلعب فيها ويرمى بدافع النقوط على مقدمتها في استعراض كبير ،

العصر مظاهر الانحلال الخلقي والفساد والفوضى اذ ترتكب المعاصي جهارا وتصور الفتن وتقع بعض حوادث القتل (١٠) وفي بعض الأحيان كانت الاحتفالات تستمر لمدة يومين أو ثلاث (١١) وكان يراق في تلك الاحتفالات كميات ضخمة من الخمر (١٢) .

ومن الأعياد الشهيرة التي ارتبطت بمظاهر الاحتفال بها بالنيل وبمشاركة المسلمين لآخائهم الأقباط في الاحتفال بها « عيد التبروز » (١٣) ويحصل في أول شهر توت سنويا ويأخذ الاحتفال بهذا العيد مظهرا قوميا عاما فاعتبر ذلك اليوم عطلة عامة فتغلق الأسواق وتغلق المدارس « لا تؤخذ فيها الدروس البتة ولا يتكلمون في مسألة بل تجدد المدارس مطلقا فيلبسون بها حتى لو جاءهم المدرس أو غيره وثبوا عليه واسأوا الأدب في حقه ، وربما خرخوا الحزمة والقوة في الفسقية » (١٤) .

وكانت تعمل أصناف خاصة من الحلوى في ليلة هذا العيد (كالزلايا والهريسة) وفي صباح العيد يرسل منها للأقارب والأحباب كما يدعون الأهل لتناول الطعام الذي يقلب عليه وجود البطيخ الأخضر والخوخ والبلح وغير ذلك (١٥) .

ومن مظاهر الاحتفال بهذا العيد ما كان يحدث في شوارع القاهرة وأزقتها من مهرجان كبير حيث يجتمع العامة رجالا ونساء وأطفالا ويختارون شخصا قويا ويسمونه - أ.هـ. التبروز - ويغرون شكله فيدهنون وجهه بالجير أو البقيق ويصنعون له لعبة مستعارة ويلبسونه ثوبا أحمر أو أصفر وطولورا طويلا من الخوص ويركبونه حمارا ويحملون حوله الجريد الأخضر وشماريح البلح ويسك بيده شيء يشبه الدفتر كأنه يحاسب الناس ويطوف هذا المركب في شوارع القاهرة ولزقتها على البيوت والأسواق فيقف على كل باب ، سواء من الأكاير أو من العامة ويكتب عليه ايصالا بأموال وإثماء معينة يجب عليه دفعها فوراً والا أهانوه بصب الماء والتراب

ويستمر هذا المركب حتى موقع سد الخليج حيث يكون نائب السلطنة أو حاجب الحجاب ومعه بعضا من كبار الأمراء ينتظرون فوق قنطرة السد وتحمل طليخانة السلطان على الأكاديش وينزلون قنطرة السد ، وهناك يتوجه السلطان بحصانه من فم الخليج الى السد الترابي حيث ينزل من حصانه ويسك بمعمل من الذهب الخالص ويضرب السد ثلاث ضربات ثم يركب ثانيا فيأتي جمع غفير من الناس يفتوسهم فيحفرون هذا السد حتى يجرى الماء في الخليج ثم يتصرف السلطان الى القلعة (٧) . ويبدو ان الاحتفالات بوفاء النيل كانت احتفالات عظيمة يقصر الواصف عن وصفها اذ يروى ناصر خسرو قائلا ان هذا اليوم من الأيام المشهورة التي لم ير لها مثيلا وحين تبلغ الزيادة تضرب البشائر وتفرح الناس وفي هذا اليوم يخرج جميع سكان مصر والقاهرة للتفرج على فتح الخليج وتجسرى فيه أنواع الالعاب العجيبة (٨) .

ولم تكن احتفالات وفاء النيل هي المظهر الاجتماعي الوحيد المرتبط بالنيل بل كانت هناك أعياد ارتبطت بالنيل ارتباطا مباشرا وأهمها عيد الشهيد وعيد التبروز .

وكان عيد الشهيد عيداً دينياً ويقام سنويا في ثامن بشنس وعلى حده قول المقرئ ان الأقباط « يزعمون ان النيل بمصر لا يزيد في كل سنة حتى يلقى النصارى فيه تابوتا من خشب فيه اصبع من اصابع اسلافهم الموتي (٩) » .

وفي هذا اليوم يتوافد الأقباط من شتى أنحاء البلاد ، كما يخرج أهل مصر والقاهرة على اختلاف طبقاتهم وديانتهم رجالا ونساء وأطفالا الى شسبرا لحضور هذا الاحتفال الضخم حيث تنصب الخيام بأعداد هائلة على ساحل النيل وفوق الجزر ويجتمع الفرسان يخيلهم يرقصون بها على إيقاعات الطبول وأنفسام الزهور ويجتمع المغاني من عرب وغيرهم من جميع أنحاء البلاد وصحبت هذا

عليه وظلوا مرابطين أمام داره حتى يأخذوا ما فرضوه عليه (١٥) .

ومن مظاهر الاحتفال الأخرى بهذا العيد وقوف العامة في الطرقات ليرتاجبون بالبيض وبنضاربون بانطاع الجلود ويتراشون بالماء فلا يجسر أحد على الخروج من بيته (١٦) .

واعتبر هذا اليوم عطلة عامة يتحرر فيه الناس من كل قيود حياتهم وتقاليدهم بما في ذلك سطوة القانون فلم يكن الوالي يحكم لاحد ممن قاله الضرر من جراء الجرائم التي كانت تقع في يوم النيروز . كما كان الأطفال لا ينهبون إلى المدارس لتلقى العلم بل كانوا يشاركون في تلك المهرجانات بالصياح والتهليل واللب (١٧) .

هذا عن الأعياد العامة المتعلقة بالنهر الخالد وأحب الحياة ومشاركة مختلف طوائف الشعب فيها من كبار رجال الدولة والعامة من الرجال والنساء والأطفال من مسلمين ونصارى ويهود . أما الأعياد الدينية فقلما مضى شهر دون أن تشهد البلد عيداً دينياً الا وشارك المسلمون النصارى في أعيادهم كما شاركهم النصارى أيضاً ومن أهم الأعياد الإسلامية المولد النبوي ، دوران المحمل ، ليالي الوقود شهر رمضان ، عيد الفطر ، خروج المحمل ، عيد الأضحى .

ويعتبر الاحتفال بالمولد النبوي من أعظم الاحتفالات التي تفوق الوصف فهو أول الأعياد الدينية العامة في جميع البلاد الإسلامية . وحرص سلاطين المماليك وعامة الشعب على الاحتفال بهذا العيد احتفالاً عظيماً يليق وجلال المناسبة . ففي مستهل ربيع الأول يبدأ الاحتفال بالمولد النبوي حتى إذا ما حلت الليلة الكبرى وهي ليلة ثاني عشر من ذلك الشهر أقام السلطان بالحوش السلطاني بالقلعة خيمة ذات أوصاف خاصة سماها المعاصرون خيمة المولد ، وأول من صنع هذه الخيمة السلطان قايتباي اذ كلفها ثلاثين ألف دينار واعتبرت

في حينها من عجائب الدنيا وبعد الانتهاء من إقامتها يوضع عند أبوابها أحواض من الجلد تملأ بالماء المحلى بالسكر والليمون ثم تعلق حولها الأكواب الفاخرة المصنوعة من النحاس الأصفر ، ويصطف حولها طائفة من غلمان الشرايخانة لملاوة الوافدين من الناس لا فرق بين كبير وصغير (١٨) . ويبدأ الاحتفال بتلاوة آي من الذكر الحكيم فيتعاقب المقرئون وكلما فرغ أحدهم أتم عليه السلطان بخمسة مائة درهم فضة - وبعد صلاة المغرب تمتد لحظة الحلوى السكرية المختلفة الألوان فتؤكل ويتخاطفها الناس للتوسعة على أبنائهم (١٩) .

هذا هو احتفال الدولة الرسمي بالمولد ولكن الناس كانوا يحتفلون بالمولد على طريقتهم فكانوا يقيمون حفلاتهم بهذه المناسبة في منازلهم أو أمامها فيقبل القرآن الكريم ثم يعقب ذلك الانشاد بمصاحبة الآلات الموسيقية ثم حلقات الذكر فيقوم الواحد منهم يرقص وينادي ويبركي ويتخضع وربما مرق ثيابه على حين تطل النساء والأطفال من أسطح البيوت المجاورة للاحتفال (٢٠) .

وكانت ليلة أول رجب من مواسم المصريين المهمة فكان الاحتفال به يعم جميع طوائف المصريين على اختلاف أحوالهم الاقتصادية ، حيث يصحب الآباء أطفالهم إلى سوق الحلاويين . وكان هذا السوق في موسم شهر رجب من أحسن المناظر ، فإنه كان يصنع فيه من السكر أمثال خيول وسباع وقطط وغيرها تسمى المسالتيق - واحداً علاقة - ترفع بخيوط على الحوانيت ، فمنها ما يزن عشرة أرطال إلى ربع رطل ، وتشترى للأطفال . فلا يبقى جليل ولا حقير حتى يتناع منها لأهلهم وأولاده ، وتمتلي أسواق البلدين مصر والقاهرة وأريافهما من هذا الصنف ، وكذلك يصل في موسم نصف شعبان ومولد النبي (٢١) .

وفي المساء يجتمع الرجال والنساء والأطفال حول المنشدين والقراء في الاحتفال

المحمل في صباح اليوم التالى . وجرت العادة أن يكون دوران المحمل في يوم الاثنين أو الخميس . وفي أثناء دورانه تحتشد جموع الناس كبارا وصغارا لمشاهدة المركب العظيم وهو يشق طريقه من باب النصر وقد سار جمل المحمل يتهدى وعليه أثواب الحرير الملون وفوقه المحمل قد غطى بالقمم الحمرية تعلوه قبة فضية وإمام هذا المركب تركض كوكبة من الفرسان بملابس الميدان الزاهية على حين تخطف معداتهم وأسلحتهم أبصار المتفرجين ببريقها وتعلو صيحات الإعجاب من جماهير العامة المحتشدين على جانبي طريق المركب وهم يرون استعراض الفرسان لمهاراتهم في فن القتال وبينهم مجموعة من صغار المالك يؤدون بعض الألعاب البهلوانية بالرمح وهم وقوف على ظهور خيولهم . وتختلط أصوات الجماهير الصاخبة بنقات الطبول وأصوات الكوسات النحاسية . ويمضى المركب الصاحب وخلفه الرجال والأطفال الى ميدان الرماحة تحت القلعة حيث يطل عليه السلطان وتشتد جلبة الاحتفال والاستعراض ثم تتجه الجموع الى القسطنطينية حيث يخترق المركب شوارع المدينة الرئيسية ثم يعود ثانية الى ميدان الرميّة تحت القلعة . ويتكرر هذا الاحتفال الصاحب ولكن المركب الصاحب لا يخرج الى القسطنطينية بل يخرج الى الريانية مباشرة في طريقه الى بلاد الحجاز * .

ويعتبر شهر رمضان أعظم الشهور التي يحتفل بها احتفالا كبيرا ومتصلا طوال أيام الشهر وكان الأطفال يسعدون بهذا الشهر جلا فهم يسهرون في لعب وفرح من بعد الإفطار حتى السحور .

ويصنف ابن بطوطة احتفال المصريين برؤية هلال رمضان « وعادتهم فيه ان يجتمع فقهاء المدينة وجوها بعد العصر من اليوم التاسع والعشرين لشعبان بدار القاضي ، ورقف على الباب تقيب التميمين فاذا أتى أحد الفقهاء أو الوجه تلقاه ذلك التقيب ومضى بين يديه

بهذه المناسبة . وفي ليلة تلغراج يجتمع الناس في المسجدة الأعظم ، ويؤدون وقود القتاديل ويفرشون البسط والسجاجيد داخل المساجد وعليها الكيزان والأباريق بالمشروبات ويستمعون الى مشاهير قراء عصرهم وهم يتلون آيات القرآن الكريم كذلك كانت تصف شعبان من مناسبات شراء الحلوى للأطفال وفيها كانت تسطع المساجد بالأنوار ويتحول كل ليل المدينة الى نهار لأن الناس كانوا يربطون الحبال بالشرفات والأعمدة ويعلقون عليها عجا كبرا من القتاديل المضادة وتمتلى المساجد بالرجال والنساء والأطفال احتفالا بالمناسبة (٢٢) .

ومن أهم احتفالات المصريين تلك التي كانت تتم في موسم الحج حيث اهتم به الجميع حكما ورعية . ففي هذا الموسم كانت تدب الحركة والنشاط في أوصال المجتمع فتزدحم الأسواق المخصصة لبيع لوازم الحجاج وينتظر العامة ذلك الاحتفال بشوق وشغف .

فكانت الكسوة الشريفة توضع على جمل مزين يطوف القاهرة والقسطنطينية فيما اصطلح على تسميته انذاك « بدوران المحمل » (٢٣) وكان مسلاطين مصر يؤلون كسوة الكعبة اهتماما بالغا وكان هناك موظف خاص للإشراف على تجهيزها هو - فاطم الكسوة - الذي كان ينقذ على أعسدها من الأوقاف المخصصة لهذا الغرض (٢٤) .

وحرص المصريون على اختلاف مشاربهم على المشاركة في احتفال دوران المحمل الذي كان يدور مرتين سنويا في شوارع القاهرة والقسطنطينية في شهرى رجب وشوال ، ففي رجب ينادى بدوران المحمل ثلاثة أيام ثم يدور في اليوم الرابع وفي أثناء الأيام الثلاثة يقوم الناس بالاستعداد ليوم الدوران ، ويقوم أصحاب الحوانيت التي يدير بها المحمل بتزيين حوانيتهم وديكابت النسوة والرجال والأطفال حتى يتمكنوا من مشاهدة مركب

منزل الامام الذى سيصل بهم صلاة العيد فى المسجد فاذا خرج اليهم زفوه كبارا وصغارا حتى المسجد وبأيديهم القناديل وهم يكبرون طوال الطريق وبعد انتهاء الصلاة يعودون به الى منزله بنفس الصورة التى أحضروه بها .

وبعد انتهاء صلاة العيد يهرع الناس الى لقافة حيث يخرجون جماعات ومعهم نسائهم وأولادهم حيث يفنون ويمرحون ويتوجه البعض الآخر الى النيل والبرك والمتنزهات العامة فيخرجون القوارب ويتنزهون على صفحة المياه وهم يمشون ويمطرون ومعهم نسائهم وأطفالهم (٢٦) .

ولم تختلف احتفالات الناس بعيد الأضحى عن عيد الفطر سوى أنهم كانوا يتهادون ، بأطباق اللحم بدلا من الكمك (٢٧) .

وفضلا عن احتفالات وأعياد المسلمين كانت هناك أعياد النصارى وقد شاركهم المسلمون احتفالاتهم وأعيادهم ولم يكتفى المسلمون بذلك بل زادوا على ذلك بأنهم كانوا يهادون أهل الكتاب بما يحتجون اليه من الخرافات والبليغ والبليغ . . . فى أعيادهم ومواسمهم فاذا حلت أعياد المسلمين رد لهم أهل الكتاب الجميل بمثله (٢٨) .

ومن أهم أعياد النصارى عيد الميلاد فى هذا العيد كان النصارى يوقدون المصابيح بالكنائس ويوزنونها ويلعبون بالمشاعل . . يقول القريزى انه «شاهد احتفالات الميلاد بالقاهرة وسائر اقاليم مصر فكانت الشوارع المزينة المصبوغة بالألوان الرائعة تباع فى هذا العيد وعشيرة الناس كبارا وصغارا على اختلاف طبقاتهم ودياناتهم وعرفت هذه الشوارع باسم القوانييس وقد بالغ معاصروها فى الاتفاق على تزيينها (٢٩) .

ومن أهم أعياد النصارى عيد الفطاس وكان الاحتفال به يتم فى حادى عشر طوبة فى ذكرى تعميده المسيح عليه السلام دعى

قائلا : بسم الله سيدنا فلان العلين ، فيسمع القاضى ومن معه فيقومون له ويجلسه النقيب فى موضع يليق به فاذا تكلموا هناك ركب القاضى ويركب من معه أجمعين وتبعهم جميع من بالمدينة من الرجال والنساء والصبيان ، وينتهون الى موضع مرتفع خارج المدينة وهو مرتقب الهلال عندهم وقد فرش ذلك الموضع بالبسط والفرش ، فينزل فيه القاضى ومن معه فيرتقبون الهلال ثم يعودون الى المدينة بعد صلاة المغرب وبين أيديهم الشمع والمشاعل والقوانييس ، ويوقد أهل الحوانيت بحوانيتهم الشمع ويصل الناس مع القاضى الى داره ثم ينصرفون ، هكذا فعلهم فى كل سنة (٢٤) .

وقد شهد برنارد دى برينياخ لياى رمضان فى القاهرة ، فوصف وسائل السرور عند الناس ومنها الفناء ودق الطبول طول الليل حتى تعذر عليه النوم . أما فابر الذى زار مصر سنة ١٤٨٣ فدهش ليلة دخوله القاهرة لكثرة الأنوار والمشاعل فى الطرقات والقوانييس المخبئة الأشكال والألوان التى يحصلها الكبار والصغار ، ولما استفسر عن سبب كل هذه الجلبة قيل له أن الشهر رمضان وإن المسلمين يحتفلون به على هذا الوجه . كذلك لاحظ الرحالة سيمون سيميولى ان الحوانيت - لا سيما محلات الطعام والمخابز - تظل أبوابها مفتوحة طوال لياى شهر رمضان (٣٥) .

وبعد شهر رمضان يحل عيد الفطر ويستعد الناس لهذا العيد فيسهرون ليلة العيد حتى صباحة متأخرة من الليل فى إعداد الملابس الجديدة لأطفالهم وإعداد الخارف أما الكمك وغيره من أصناف الحلوى يكون قد تم إعدادها قبل نهاية شهر رمضان ليتبادلوا بها التهنئة فى العيد وفى الحقيقة بأن أسواق القاهرة والأقاليم تكون مزدهرة حيث توجه أنوع كثيرة من الحلوى والتماثيل السكرية التى يشتريها الآباء لأطفالهم وإلى أطفال جيرانهم وأقاربهم ومع ذلك يفضل كثيرون أكل السمك المبلح المشقوق فى عيد الفطر . وفى صباح أول أيام العيد يجتمع أهل الحي أمام

الشماعين من الجانبين معمر الحوانيت بالشموع الموكبية والفانوسية والطرقات ، لا تزال حوانيته مفتوحة الى نصف الليل ٠٠ وكان يباع في هذا السوق كل ليلة من الشمع قدر كبير وكان يعلق بهذا السوق الفوانيس في موسم الغطاس ، فتصير رؤيته في الليل من أنزه الأشياء وكان به في شهر رمضان موسم عظيم لكثرة ما يشتري ويكترى من الشموع الموكبية التي تزن الواحدة منها عشرة أرطال فما دونها ومن الشمع الذي يحمل على العجل ويبلغ وزن الواحدة منها القنطار وما فوقه ٠

« سوق الدجاجين » هذا السوق كان ما يلى سوق الشماعين ٠٠ كان يباع فيه من الدجاج والاوز شيء كثير ، وفيه حانوت فيه المصافير التي يبتاعها ولدان الناس ليبتعوها فيباع منها في كل يوم عدد كبير جدا ويبيع المصفور منها بفلس ٠٠٠ وكان يوجد في كل وقت بهذه الحوانيت من الأقفاس التي بها هذه المصافير آلاف ٠٠

« سوق الدجاجين » هذا السوق كان ما يلى ما يتخذ من السكر حلوى ٠٠ وكان هذا السوق في موسم شهر رجب من أحسن الأشياء منظرا فانه كان يضع فيه السكر أمثال خيول وسسباع وقطط وغيرها تسمى العلاليق - وأحدها علاقة - ترفع بخيوط على الحوانيت ، فمنها ما يزن عشرة أرطال الى ربع رطل تشتري للأطفال فلا يبقى جليل ولا حقير حتى يبتاع منها لأمه وأولاده وتمتلى أسواق انبيلدين مصر والقاهرة وأريافهما من هذا الصنف ، وكذلك يحصل في نصف شعبان ٠٠ وكذلك كانت تروق رؤية هذا السوق في موسم عيد الفطر ٠ (٣٣)

وفي ختام القول يجب أن نذكر أن أغلب الاحتفالات التي سبق ذكرها لا تزال موجودة حتى الآن ويشارك فيها الجميع ٠ وإن أخفى بعضها منه وقت قريب كالاحتفال بوفاء النيل ودوران المحصيل ٠ والشئ الجديد بالذكر

هذا العيد كان النصارى يقيمون أولادهم في الماء رغم شدة البرد اعتقادا منهم بأن ذلك يقيهم من المرض طوال حياتهم ويصف المقيزي احتفالات ذلك اليوم ٠ وقد حضر النيل في تلك الليلة الوفا من الناس من المسلمين والنصارى منهم من في الزوارق ومنهم من في الدور الدانية من النيل ومنهم من على الشطوط ٠ لا يتناكرون كل ما يمكنهم إظهاره من المأكول والمشرب وآلات الذهب والفضة والجواهر والملاهي والعزف والقصف ٠ وهي أحسن ليلة تكون بمصر واشملها سرورا ولا يفتق فيها الدروب (٣٠)

هذا عن أهم الأعياد والاحتفالات التي شارك فيها الصغار والكبار لهوهم وفرحهم ومنهم ومما هو جدير بالذكر انه كان لحيل الظل (٣) في الأعياد والاحتفالات مجالات عامرة حيث كان سراقه الناس يستقدمونه المخيلين (اللاعبون بخيال الظل) في احتفالاتهم كما طاف المخيلون بالقرى والأحياء بالمدن في هواله الأولياء والمناسبات الدينية والعامة حيث يقومون بالترفيه عن المدعوين في حفلات الزواج والختان ويعرضون باباتهم في الأسواق والأعياد ليتفرج عليها الكبار والصغار (٣١)

وفضلا عن خيال الظل الذي استمتع الصغار والكبار على حد سواء بمشاهدته كانت توجد أيضا البهلوانات والحواة والدبابة ، الذين يلعبون بالديبة والقرادة ، الذين يلعبون القرد كل هذا وغيره كثير مما كان يتسلل به الأطفال والكبار في الاحتفالات والأعياد (٣٢)

والجدير بالذكر أنه كانت هنالك أسواق بالقاهرة يقد إليها الآباء بصحبة أطفالهم خاصة في الأعياد والاحتفالات أهمها أسواق الشماعين ، الدجاجين والحلويين والواقع أن أخبار هذه الأسواق كما أوردتها المقيزي تلقى كثيرا من الأضواء على جوانب مهمة عن الأطفال والاحتفالات ولنترك المقيزي يعطينا صورة عن تلك الأسواق ٠

« سوق الشماعين » هذا السوق من الجامع الأقصر الى سوق الدجاجين ٠٠ وقد أدركت سوق

والملاحظة هو ان كثير من مظاهر الاحتفال بأى مناسبة لم تتغير كثيرا عن ذى قبل .

فها نحن فى العصر الحديث فى العديد من مثلا نجد الأطفال يلعبون باللباس الجديدة ويخرجون الى المتنزهات والبرك ويركبون القوارب فى النيل بنفس الصورة القديمة . فى رمضان مثلا بعد الاططار يسهر الأطفال فى الشوارع حاملين فوانيسهم ويلعبون حتى يبر المسحراتي فيسرون معه . وهذه الصورة تكون اوضح فى الريف منها فى المدن حيث انتشرت وسائل الاعلام الحديثة التى بدأت تفرز أنماطا سلوكية جديدة . وأتذكر ونحن أطفال فى المدينة أننا كنا نمر على المنازل المجاورة فى شهر رمضان ونغنى « وحوى يا وحوى » . ادينا العادة أه يا ستي » لا أتذكر الأغنية بكاملها . فكانت ربة الدار تعطينا بعضا من النقل والسودانى وغيره .

بل أن وسائل التسلية فى الأعياد والاحتفالات لم تختلف كثيرا عن ذى قبل فنجد الآن والى وقت قريب خيال الظل ، والسفيرة عزيزة ، والحواوة ، والقرادنية وغيرها من ألعاب التسلية .

هذه صورة تكشف عن حقيقة مؤداها ان ماضينا لم يمض ، وانه لم يزل حيا فى حاضرنا ووجداننا فما أجودنا ان نفتش عن ملامح مصرنا فى ماضيها ، حتى نتعرف على قسما من حاضرنا ولعل هذا يحل المشكلة المتعقدة حول الأصالة والتجديد ، فالزمن يمضى حقا ولكن التراث يظل حيا ، وإن وادم نفسه مع مقتضيات التطور الزمنى أو التاريخي .

وقد يقتضى الأمر أن نسجل تراثنا على وشك ان ننساه فى غمرة الموجة الاعلامية التى تلاحقنا بطوفان جارف لا نعرف له منتهى من الأفكار والمشكلات التى تفرض وجودها فى مجتمعنا ، على حين انها لا توجد سوى فى أدمغة المؤلفين الكرام . نأسف ان من ينسى تراثه أشبه بالسفينة الذى يبدد ثروته التى ورثها ثم يحاول العيش على الاستجداء من الآخرين .

وفى حقيقة الأمر نود أن نعيد القول بصورة أخرى نظرا لخطورة الأمر فانه رغم طول الفترة التى استمرت فيها عادتنا وتقاليدنا ثابتة لم تتغير إلا أنه من المتوقع ان تتغير تلك العادات والتقاليد ولا يمكن الجزم بنوع هذا التغير ، هل هو تغير فى أسلوب الاحتفال أم اختفاء بعض الاحتفالات أم غير هذا !!

والشيء المؤكد انه سيحدث تغير بالتقطع وفى خلال سنوات قليلة نظرا لانتشار وسائل الاعلام المرئية وما تبثه من سموم وارسائها لقيم جديدة والفئة فضلا عن جذبها الناس للجلوس فى المنازل بالإضافة الى ضعف الروابط الأسرية فى تلك الأيام ناهيك بروابط الجيرة علاوة على اعتماد الناس الدائم بالمادة وسعيهم الدائم ورأئها عملا وتفكيراً .

لكل هذا فان حدوث بعض التغيرات الاجتماعية فى الاحتفالات والاعتماد المس وازد ونرجو ان تقوم عدة علمية لتسجيل تلك الاحتفالات فى القرى والمدن وتسجيلها صوتيا ومرئيا ومكتوبا قبل ضياع الوقت .

(١١) المقرئى ، السلوك ، ج ٢ ، ق ٢ ص ٤٥٩ -

٤٥٢ .

(١٢) المقرئى ، السلوك ج ١ ق ٣ ص ٩٤٩ ،
بخط ، ج ١ ص ١٢٥ السيوطى ، حسن المحاضرة ،
ج ٢ ص ١٩٩ .

(*) النوروز (النوروز) رأس السنة القبطية
وتختلف المصادر في أصله التاريخي فالبيض يرجع إلى
الفرس بمعنى كلمة (نوروز احد) بالفارسية اليوم الجديد-
والبيض يرجع هذا العيد إلى سليمان بن داود عليه
السلام وهو اليوم الذي وجد فيه خاتمه بعد أن فقهه لمدة
أربعين يوما وكانت الطيور ترش المساء بمنافيرها احتفالا
بذلك الحدث والاحتمال الراجح أن عيد النوروز يرجع في
أصله إلى قدماء المصريين الذين احتفلوا به أكراما للنهر
الذى يستكمل مياهه في الخريف واعتبر ذلك اليوم ميما
للربيع ويؤيد هذا أن المصريين في العصور الوسطى قد
شاركو في هذا العيد المرتبط بالنيل على اختلاف
دياناتهم .

البيرولى ، الآثار الباقية ، ص ٣١٥ .

قاسم عبيد ، أهل اللمة ، ص ١٦٢ .

(١٣) ابن الحاج ، المرجع السابق ، ج ٢ ص ٤٩ ~
٥٠ .

(١٤) نفس المصدر ، ج ٢ ، ص ٤٨ - ٤٩ ،
المقرئى لخط ، ج ٢ ص ٢٨٠ .

(١٥) نفس المصدر ، ج ٢ ص ٥٢ - ٥٣ ابن اياس
نزهة الامم ورقة ٢٢٣ - ٢٢٢ .

(١٦) ابن اياس ، نزهة الامم ، ورقة ٢٢٢ - ٢٢٣
المقرئى ، الخط ، ج ٢ ص ٣٦٠ - ٣٨١ .

(١٧) ابن الحاج ، المرجع السابق ، ج ٢ ص ٤٩ -
٥٠ المقرئى ، الخط ، ج ٢ ص ٢٨٠ - ٢٨١ .

(١٨) سميد عاشور ، المجتمع المصرى ، ص ١٧٨ .

(١٩) ابن الحاج ، المرجع السابق ، ج ٢ ص ٢٥ .

(٢٠) قاسم عبيد ، الحياة اليومية ، ص ٢٠ .

(٢١) للمقرئى ، الخط ، ج ٢ ص ٤٦٩ .

(٢٢) قاسم عبيد ، الحياة اليومية ص ٣٠ .

(*) استمر الاحتفال بدوران الحمل في مصر إلى
وقت قريب اعتقد أنه استمر إلى بداية الخمسينات من هذا
القرن .

(٢٣) للمقرئى الذهب المسبوك ص ٤٣ ، السيوطى

حسن المحاضرة ج ٢ ص ٨٨ .

السخاوى ، التبر المسبوك ، ص ٢٠١ .

(١) ابن الحاج ، المدخل ، ج ٣ ص ٣٦ - ٣٤ .

(٢) سميد عاشور ، المجتمع المصرى ، ص ١٢٢ .

(٣) ابن الحاج ، المرجع السابق ، ج ٣ ص ٢٩ - ٣٤ .

(٤) سميد عاشور ، المرجع السابق ، ج ٣ ص ١٢٤ - ١٢٥ .

(*) كان المصريون يقومون لتليل أعياد شعبية منها
ما يسمى بيلية الدموع وتقع في شهر يونيو من كل
عام وتسبب حدوث القيحان إلى بكاء الآلهة إيزيس
على مصرع زوجها الإله أوزوريس وكلما هطلت الدموع من
عينها غزيرة تساقطت في النهر وامتزجت بمياهه فيحدث
القيحان وكانوا يعتقدون أنه إذا لم تتم الحفلات الرائعة
يوفاء النيل في حينها فإن النيل يمتنع عن الزيادة .
ولهم نظير ، المعادلات المصرية ، ص ٤٧ .

(٥) ابن دقاق ، الانتصار ، ج ٤ ص ١١٤ - ١١٥

الفلقشندي ، صبح الأضفى ج ٣ ، ص ٢٩٧ .

(٦) قاسم عبيد ، الحياة اليومية ص ١٦ .

(*) استمر الاحتفال يوفاء النيل حتى أواخر
الخمسينات من هذا القرن حيث كان يحتفل به في مركب
تسمى القبة بحضور كبار الموظفين وتودر طلقات اللدائع
من القبة وكان يقام سراق شعبي كبير يضم كبار رجال
الدولة يتلقو فيه منى العياد موفضا بأن النيل وحصل
عند ملباس الروضة إلى منسوب ٢٢ ذراعا وقيراطين وأنه
القدر الكافي من مياه النيل لرى الأرضي .

• وأذكر أن الأطفال كانوا يخرجون للاحتفال بهذه
المناسبة ويركبون القوارب في النيل ويغنون أغنية أشكر
مظلمها : -

البحر زاد عرف الله زاد على البلاد عرف الله

ولأسف الشديد أن هذا الاحتفال الذى استمر آلاف
السنين ويعتبر أقدم الاحتفالات في العالم أبطل ولم يعد
يحفل يوفاء النيل . ويرتبه الفاعلون إلى هذا لجسوا
منه مهرجانا عالميا يقد إليه السياح من جميع أنحاء العالم
لكنه أقدم الاحتفالات التى استمرت منذ فجر التاريخ
ولكن ٠٠٠ !!

(٧) قاسم عبيد ، النيل ، ص ٤٤ - ٤٥ .

(٨) ناصر خسرو ، سفر نامه ، ص ٤٢ - ٤٥ .

(٩) المقرئى ، الخط ، ج ١ ص ١٢٥ .

(١٠) السيوطى ، كوكب الروضة ، ص ١٣١
المقرئى ، المرجع السابق ، ج ١ ص ١٢٥ ، السلوك ،
ج ١ ق ٣ ص ٩٤١ .

٢ - ابن الحاج (أبو عبد الله محمد بن محمد
ذ ٨٢٧ هـ .
الدخل إلى الشرح الشريف (٤ أجزاء) القاهرة
١٩٢٩ م .

٣ - ابن دقماق (إبراهيم بن محمد ابنم الملائي)
ذ ٨٠٩ هـ .

الانتصار بواسطة عقد الامصار ج ٤ ، ج ٢
بوقاق ١٢٦٤ هـ .

٤ - ابن قهوه (غير معروف الاسم عل وجه التحديد)
الفضائل الباهرة في معادن مصر والقاهرة .

نشر مصطفى السقا وكامل المنمنم ، القاهرة
١٩٦٩ م .

٥ - البيروني (أبي الريحان محمد بن احمد الخوارزمي)
ذ ٤٤٠ هـ .

الآثار الباقية عن القرون الخالية ، لبيبيج ١٩٢٣ م .

٦ - السكاوي (محمد بن عبد الرحمن بن محمد
ذ ١٢٩٢ هـ .

التبر السبوك في ذيل السلوك ، بوقاق ١٨٩٦ م

٧ - السيوطي (جمال الدين عبد الرحمن)
حسن العظيمة ، في تاريخ مصر والقاهرة (جزآن)
القاهرة ١٩٢٩ م .

٨ - القلشندي (شهاب الدين أحمد بن عل) ذ ٨٢١ هـ
صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ٤ أجزاء دار الكتب
١٩٧٣ م .

٩ - المقرئزي (تقي الدين أحمد بن عل) ذ ٨٤٥ هـ
(١) السنوك معركة دول الملوك .

ج ١ ، ج ٢ في ستة أقسام تحقيق د. محمد
مصطفى زيادة .

ج ٣ ، ج ٤ في ستة أقسام تحقيق د. سعيد
عبد الفتاح عاشور دار الكتب ١٩٧٣ م .

(ب) المونطق والاعتبار بذكر الخطط والآثار ٣ أجزاء
دار الشعب عن طبعة بوقاق ١٢٧٠ هـ .

(ج) الذهب السبوك في ذكر من حج من الحلفاء
والملوك .

تحقيق د. جمال الدين الشيال القاهرة ١٩٥٥
١٠ - ناصر خسرو علوي ذ ١٠٠٣ م سفر ثامة (نقلها الى
العربية د. يعقوب الخشاب) ١٣٦٤ هـ - ١٩٤٥ م .

الفنون الشعبية - ١٩٦٣

(*) القلشندي ، صبح الأعشى ، ج ٤ ص ٥٧ -
٥٨ : ابن بطوطة ، الفضائل الباهرة ص ١٩٩ - ٢٠٠ .
ابن بطوطة ، رحلته ، ص ٤٣ .

(٢٤) ابن بطوطة ، المرجع السابق ، ص ٢٦ - ٢٧ .
يتكلم هنا عن مدينة ايسار احدى مدن محافظة
الغربية .

(٢٥) سعيد عاشور ، المجتمع المصري ، ص ١٨٤ -
١٨٥ .

(٢٦) المقرئزي ، الخطط ج ٢ ص ٤٦٩ ، ابن الحاج
المرجع السابق ج ١ ص ٣٨٧ - ٣٩٠ .

(٢٧) ابن الحاج ، المرجع السابق ج ٣ ص ٢٨٧ .
من الملاحظ أن كثير من المعاداة الشاملة في مصر
الحديث ترجع الى العصر الاسلامي وأنه لم يحدث اختلاف
كثير في رؤية الناس لأعيادهم واحتفالاتهم بها .

(٢٨) ابن الحاج ، المرجع السابق ج ٤ ص ٤٦ - ٤٨ .
(٢٩) قاسم عبيد ، أهل اللغة ، ص ١٢١ .

(٣٠) المقرئزي ، الخطط ، ج ٢ ص ٢٨١ - ٢٨٢ .

(*) تعرف تمثيليات خيال الظل باسم بابايت
ومعروها بابا أما طريقة عرض هذه التمثيليات لمتخصص
في عمل عرائس وصور من المجلد أو الورق المقوى وتوضع
خليل ستارة بيضاء ومن خلالها مصباح بحيث تنعكس
طلالها هل الستارة ليرامها النظارة من الوجهة الأخرى
والعرائس بها ثوب وملصقات سهلة الحركة ، ويحركها
الذي يقعد الباباة بمصا في يده حسب الحواد الذي ينطق
به صاحب الباباة .

سعيد عاشور ، المجتمع المصري ، ص ١١٥ .
(٣١) إبراهيم حماد ، خيال الظل ، ص ٩ .

(٣٢) سعيد عاشور ، المجتمع المصري ص ٣٧ .
(٣٣) المقرئزي ، الخطط ، ج ٢ ص ٤٦٢ - ٤٦٩ .

قائمة المصادر والمراجع

١ - المخطوطات

١ - ابن ياس (محمد بن أحمد) نزهة الأمل في العجايب
والحكم - مخطوطة بجامعة القاهرة رقم ٢٢٩٦٣
ذ ٩٣٠ هـ .

٢ - السيوطي (جمال الدين عبد الرحمن)
كوكبا الروضة مخطوط بدار الكتب رقم ٥٥٤ تاريخ
تيهود .

ب - المصادر

١ - ابن بطوطة (عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتي)
رحلة النظار في غرائب الأصوار وعجائب الأسفار
- بيروت ١٩٦٨ م .

ح : المراجع الحديثة

(ب) أهل اللغة في مصر العهود الوسطى ، القاهرة

• 39VA

١ - إبراهيم حمادة (دكتور)

لحيال الظل و:شيليات ابن دانيال . القاهرة ١٩٦٣

(ج) بعض مظاهر الحياة اليومية في مصر في عصر

• **سلاطين الماليك** ، بحث في مشور .

۲ - سعيد عبد الفتاح عاشور (دکنور) •

المجتمع المصري في عصر المحاليك ، طبعة أولى القاهرة

• 1974

2 - ولیم ظفر

۳ - قاسم عبده قاسم (مکتور) •

العادات المصرية بين الأمس واليوم

(١) النيل والمجتمع المصري في عصر سلاطين

• المجاليك ، القاهرة ١٩٧٨ •

1974 年 2 月 11 日



موال

من کتر نوحی . . جیرانی اِشتکو منی

وقالو

ده قطع الزاد خالص نهار مع لیل

وَجُمُ أَهْلِ بَيْبِكُو فِي رِيحِ مَنِي

وقالو

ده أجله انتهى .: فاضل مسافة الليل .

وحضرم لكفان ، مالت الدموع منى

إلا وحبيبي أتي هندي ف نص الليل . . .

فعلتہ جنیبی .. وہ حکیمہ کلام اُمرار

العين بتبكي ، والقلب بالأسرار

أنا بنظر في وجهه ألقى ، كل شيء أصرار

يا أبو قلب جبار ، سخذت الروح وبليتني

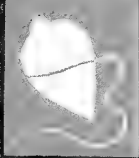
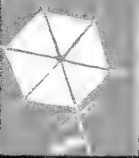
• • • •

الأطفال

بُ

ع

لُ



بين الاستيراد والاستهلاك

وداد حامد طلبته



تمثل - اسواقنا بلعب الاطفال التي يتم ابتكارها بواسطة عقول اجنبية ، كما تنسم
صناعتها في مصانع اوروبا او امريكا او الصين او اليابان ، او غيرها من بلاد العالم
الشرقية او الغربية . ومع ان اللعب التي يتم ابتكارها وتصنيعها محليا مازال لها
وجود ، وخصوصا في الريف المصري ، الا ان تلك اللعب المستوردة بدأت منذ فترة
طويلة تغزو البيت المصري ، فلم يمسد يفتنيها اطفال المن وحدهم بل اخذت هذه
« السلع » تجد طريقها الى القرية المصرية . وهذا الواقع المتمثل في تغلغل مختلف
انواع اللعب الأجنبية في كل بقعة مسن مصر يشكل خطرا يواجه امكانات تواجد
اللعبة الشعبية كما يشكل خطرا يواجه نمو الروح الابتكارية التي تستلهم الموروث
وتراعى البيئة في مجال صناعة اللعب .

علينا ، كعاملين في مجال الماثورات الشعبية ان نعرض بعض النماذج المصرية الشعبية من لعب الأطفال ونضعها أمام السادة المخططين والمهتمين بهذا المجال ، لبحث إمكان استهلاك عناصر هذا الجانب المهم من جوانب الثقافة الشعبية .

هذه النماذج من اللعب الشعبية بالرغم من بساطتها وسذاجة مظهرها ، الا أننا نلاحظ أن بعضها له من القوامة ما يجعل المصمم الحديث للعب الأطفال قادراً على أن يستحدث أشكالاً عصرية تحمل الخصائص البيئية والسماط المصرية - وذلك اذا وضعنا في الاعتبار أن موارد صانع اللعبة الشعبية لا تتيج له الا استخدام خامات رخيصة كالورق المقوى والخشب والجبس والسلك وما شابه ذلك من الخامات البسيطة .

ولعل من المفيد في هذا المجال أن نشير الى بعض الجهود التي بذلت في مجال استهلاك عناصر شعبية ، ومعظمها محاولات فردية تجريبية نذكر منها على سبيل المثال تلك التصميمات التي قامت بها المصممة السيدة بدر حمادة لاستهلاك فكرة « عروس المنجد » وهي العروسة المصنوعة من القماش والعشوة بالقطن . ويجوز لنا أن نتساءل هنا عن إمكان احياها فكرة مصمم للعب الأطفال - تلك الفكرة التي طرحت منذ أكثر من عام مع أنها لم تخرج إلى حيز التنفيذ حتى الآن .

العمل الميداني والتصنيف :

تقوم المعلومات الوصفية المتضمنة في هذا البحث على النماذج العينية التي أتيج لنا اقتناؤها في أثناء العمل الميداني الذي قمنا به في بعض المدن والقرى (الأقصر - نقادة - المنيا - الفيوم - الوادي الجديد) وفي احياء القاهرة الشعبية في الفترة من ١٩٧٦ الى ١٩٨٥ ، وقد حصلنا على هذه النماذج من الباعة في الأحياء الشعبية ، أو الساحات التي تقام بها موائد الأولياء ، أو من الباعة في المقابر « القرافة » ، وخاصة في فترات الأعياد ، وهناك بعض اللعب التي حصلت عليها مباشرة من الورش التي تصنعها

كيف يمكن لنا ، في مواجهة الكم الهائل والمتنوع من الدمى ولعب الأطفال المستوردة أن نتج لعباً بديلة تعبر عن واقع انتكاسة الشعبية وتحمل السماط - الشخصية للحضارة المصرية ؟

وكليلاً يساهم بنا الفطن ، يهمن أن نؤكد أننا لسنا ضد استخدام العلم الحديث وأساليب الصناعات المتقدمة في صنع لعب الأطفال . ونحن لا نسعى هنا الى محاربة هذه اللعب المتطورة لننادي بالعودة الى الماضي واللعب في الطين ، بل نسعى الى طرح فكرة الاستفادة من ذلك التقدم العلمي بمسورة واعية تأخذ في اعتبارها أسلوبنا الخاص الذي تملكه علينا خصوصية مجتمعتنا وثقافتنا بما يشمل من أفكار وقيم وعقائد متوارثة .

ان الخطر الحقيقي في ممارسة الطفل للعبة بهذه الدمى المستوردة هو من وجهة نظرنا - حصر ذهن هذا الطفل داخل نمط جسمى موحد في التفكير تفرضه ثقافة هذه أو تلك الدولة المنتجة والمصدرة لهذه أو تلك اللعبة ، وهي بالضرورة ثقافة تختلف تماماً عن ثقافتنا وعاداتنا وقيمتنا وواقعيتنا المحلية .

من ناحية أخرى فإن شيوع تداول هذه اللعب - المستوردة - وجعلها في متناول الجميع سيؤدي إلى قتل ملكة الابداع والتخيل لدى الطفل ، لأنه يتحول شيئاً فشيئاً الى مجرد مستقبل بدلاً من مبدع ومبتكر .

النقطة الأخرى التي نود طرحها في هذا المجال هي ضرورة العودة الى الاعتماد على الخامات المحلية المتاحة في بيئتنا . فالى جانب سهولة الحصول على هذه المواد من البيئة فهي أيضاً تساهم في عمليات إعادة التوازن والتآلف بين الطفل والبيئة التي نشأ فيها . كما تساهم في تدعيم وجوده الثقافي المستقل .

ومشاركة منا ، من أجل السير في هذا الطريق ، ومن أجل المساهمة في المحافظة على طابعنا القومي وتأصيله ، فإنه يصبح لازماً

والإضافة إلى بعض النماذج التي تقدمت لي
كهدايا من بعض أصدقائي الأطفال. في محافظة
قنا * والقليل جدا من هذه اللعب ، خصوصا
تلك التي تمثل أشكالها آلات موسيقية ، فقد
خضلت عليها من الباعة الجوالين في مناطق
وسط القاهرة * وسنقوم بتوضيح ذلك
بالتفصيل في البطاقة الخاصة - ببيانات
كل نموذج *



نموذج رقم ٢ :

اسم اللعبة : حمار خشبي .

المخامات التي صنع منها : خشب أبيض -
خيوط - مسامير .

وصف اللعبة : جانبيا النموذج مثبتان على
قاعدة خشبية وبينهما فراغ به الرأس
والذيل مثبت بكل منهما قطعة من الخيوط
تمر من ثقب في أسفل منتصف
القاعدة *

الخوارف : ألوان (أحمر - حلاوة - أخضر)
حددت بهما ملامح الوجه وشكل الذيل
أما الجسم فقد تميز بنقط من اللونين
بصورة متبادلة *

الأداء : عند جذب الخيوط الموجود أسفل
القاعدة ، يتحرك كل من الرأس والذيل
تصاعديا *

المقاسات : الارتفاع ٨ سم

العرض ٦ سم

سمك الفراغ ١ سم

مساحة القاعدة ٤ × ٦ سم *

مكان وتاريخ الاقتناء : العتبة - القاهرة -
١٩٧٦ *

تعليمية الحصول على النموذج : الشراء *

السعر : ٥ قروش *



نموذج رقم ٣ :

اسم اللعبة : عربة « كازو » *

المخامات التي صنعت منها اللعبة : خشب
أبيض - مسامير *

أما نماذج لعب الأطفال المتخفية - أي تلك
المجموعات المعروضة في المتاحف ، « المصري
- القبطي - اليوناني - الإسلامي » ، وكذلك
المجموعة الخاصة بالباحث « زين رايت » التي
كان قد اقتناها من إحدى قري محافظة
سوهاج وأودعها المتحف للاثولوجيا بالقاهرة
فلن نقوم هنا بتناولها ، على الرغم من إدراكنا
للأهمية التي تعنيها دراسة تلك النماذج
المتخفية التي تبرز الاهتمام الإنسان المصري
ب لعب الأطفال الشعبية منذ بدء تاريخنا
الحضاري ، واستمرار هذا الاهتمام عبر
الحضارات والعصور المتتالية (الفرعونى -
اليوناني - الروماني - القبطي - الإسلامي)
فمثل هذه الدراسة تلقى الضوء على نشأة
وتطور هذه اللعب ، وتتبع عمليات الإضافة
والحذف التي تعرضت لها خلال مراحلها
المختلفة حتى وصلت إلينا في شكلها الحالي *

نعرض هنا - بعض النماذج مما أبدعته
العقابة الشعبية في مجال لعب الأطفال
وسنكون تصنيفنا لهذه النماذج على أساس
الحامات التي صنعت منها اللعبة ، ونوع الحركة
التي تؤديها كل لعبة ، والأصوات التي قد
تصدر نتيجة لهذه الحركة *



نموذج رقم ١ :

اللعبة : مجموعة من الدمي البخارية *

(رحابة - بتمل - عروسة) *

مكان الاقتناء : قرية دنغيق ، مركز نقادة
محافظة قنا - ١٩٨٤ *

العرض ١٠ سم

السمك ٤ سم

مكان وتاريخ الاكتناء : نجع الشيخ على -
مركز نقادة - محافظة قنا - أغسطس
١٩٨٣

الحصول على النموذج : اهداء من فاطمة
مصطفى على الشهيرة : « بطاطا » وهي
صانعة النموذج



نموذج رقم ٥

اسم اللعبة : دبور

الغامت المصنوع منها : خشب - خيط
دوبارة أو « قيطان »

وصف اللعبة : شكل مخروطي أو كمشري من
الخشب مثبت به من أسفل مسمار
حديدي

الزخارف : لا يوجد

التشكيل : بطريقة الخروط

الأداء : عند اللعب يلف الصبي خيط دوبارة
حول كل جسم اللعبة مبتدئاً من أسفل
وعند دفعها الى الأرض يفصل عنها
الخيط فتظل تلف حول نفسها مدة
طويلة

المقاسات : الطول ٧ سم القطر ٣/٥ سم
مكان وتاريخ الاكتناء : الدراسة - القاهرة -
١٩٨١

الحصول على النموذج : الشراء

ملحوظة : يسمى هذا النموذج في بعض
المناطق « نحلة » وكانت تصنع - في
صورتها الاولى - من (نواة الدومة :
نقاية ثمرة الدوم)

وصف اللعبة : يتكون هذا النموذج من
وحدين ، الأولى على هيئة حمار
كالنموذج رقم ٢ ، الا أن رأسه ثابت
وتوجد في الفراغ الذي بين رجليه
الاماميتين عجلة اما من الخلف فتتصل
به عربة تسير على عجلتين

الزخارف : حددت ملامح وجه الحمار باللونين
(الأحمر ، الحلاوة ، والأخضر) أما
الجسم فمنقط باللونين وتميزت العجلة
بمساحات واضحة

الأداء : تسير العربة على العجلات الثلاث
عندما يدفعها الطفل

المقاسات : الارتفاع ١١ سم العرض ١٨ سم
سمك الحمار ٢ سم طول ضلع مريخ
العربة ٨ سم - قطر العجلة الامامية
٣/٥ سم الخلفية ٥/٥ سم

مكان وتاريخ الاكتناء : المتبة - القاهرة -
١٩٧٦

الحصول على النموذج : الشراء

السعر : ١٠ قروش



نموذج رقم ٤

اللعبة : دمية على هيئة امرأة

الخفلة : طين محروق (فخار)

وصف اللعبة : عروسة من الطين المحروق
على شكل امرأة

الزخارف : استعاض الفنان عن وضع
تأثيرات باللون بعمل تأثيرات بالخط
المفائر حدد بها ملامح الوجه والسرة

الأداء : ثابتة

التشكيل : باليد

المقاسات : الطول ١٨ سم

نموذج رقم ٦

اللعبة : جمل

الخامة : طين محروق (فخار) .

وصف اللعبة : دمية على شكل جيسل ذى سنم .

الزخارف : باللون الأزرق « الزهرة » وتمثل بالنسبة للنموذج الأيمن شكل جريد النخل وفى الأيسر خطوط بسيطة .

الإداء : ثابت .

المقاسات : نموذج الأيمن :

الطول ١٣ سم

العرض ١٢ سم

السك ٥ سم

نموذج ب الأيسر

الطول ١٣ سم

العرض ١١ سم

السك ٥ سم

التشكيل : باليد .

مكان وتاريخ الاكتفاء : قرية دنفيق مركز نقادة - محافظة قنا - أغسطس ١٩٨٣ .

الحصول على النموذج : إهداء من محمد مسعود صانع النماذج .

الملاحظات : وحدة الجمل من الرموز الشعبية الشائعة نجدها فى الرسوم الجدارية للمنازل وعلى الأكلمة الشعبية وتطرز على حواف الطرح الخاصة بالسيدات ، وهى تذكرنا بالجمل أما الزخارف توحى بشكل جريد النخل فهى تشى بما يحتله النخيل من مكانة خاصة لدى الرجل الشعبى .



نموذج رقم ٧

اللعبة : عروس تركب جمل .

الخامة : طين محروق (فخار) .

وصف اللعبة : دمية على هيئة عروس مثبتة على ظهر جمل .

الزخارف : لا توجد .

الإداء : ثابتة .

المقاسات : الارتفاع ١٦ سم

العرض ١٥ سم

السك ٨ سم

التشكيل : يدوى .

مكان وتاريخ الاكتفاء : نجع الشيخ عيل - مركز نقادة - محافظة قنا سبتمبر ١٩٨٣ .

الحصول على النموذج : إهداء من فاطمة على الشهيرة « بطاطا » وهى صانعة النموذج . وهى تبينه مقابل ٥ أو ١٠ قروش أو مقابل رغيف من الخبز الشمسى .

الملاحظات : العروس التى تركب الجمل من العناصر المرتبطة بالبيئة الشعبية ، فقد كانت المادة أن تزف العروس الى بيتها فى هودج محمول على جمل .



نموذج رقم ٨

اللعبة : طيلة « دربكة »

الخامات التى صنعت منها : النموذج الأيمن « أ » فخار - ورق .

النموذج الأيسر « ب » : فخار - جلد - شريط به شراريب .

وصف اللعبة : نموذج مصغر للبطلة الكبيرة
الشائعة في الريف .

الزخارف : النموذج «ب» مطلى باللون الأحمر
وعلى محيط اللوحة يوجد حزام شريط
قماش به شرائب حمراء .

الأداء : تصدر أصوات عند الدق عليها باليد .

المقاسات : النموذج «أ» الطول ١٥ سم
القطر ١١ سم .

النموذج «ب» الطول ١٦ سم .

القطر ١٣ سم .

التشكيل : على الدلوالب المصاغر بتشكيل
الفخار .

مكان وتاريخ الإقتناء : نموذج «أ» -
القنصلاط - القاهرة ١٩٨٢ .

نموذج «ب» - الحسين - القاهرة
١٩٨٠ .

الحصول على النموذج : بالشراء - السعر «أ»
١٠ قروش ، «ب» ٢٥ قرشاً .

نموذج رقم ٩

اللعبة : ربابة

الخامات : عصا من الخشب - مسلك - وعلبة
مصلصة - صغيرة مستديرة - ورق -
عصا من الخيزران - خيط .

وصف اللعبة : نزع كل من جانبي العلبة
ويغطى واحد منها بورق أما المصا
فمثبتة في ثقبين في العلبة وتشبه عود
بين طرفيها مسلك .

وقوس الربابة عبارة عن عصا من
الخيزران مقنطرة عليها وتر من الخشب .

الزخارف : ألوان مائية حمراء على يد الربابة
فنانة والقوس من الخشب .

الأداء : تصدر أصوات عند احتكاك وتر

الوقوس مع السلك المثبت على جسم
الربابة .

المقاسات : الطول ٤٣ سم .

مقاطع العلبة ٥/٥ سم .

السلك ٤ سم .

مكان وتاريخ الإقتناء : يلحق الجوال - شارع
هدى شعراوي - القاهرة ١٩٧٦ .

كيفية الحصول على النموذج : الشراء .

السعر : ٢٥ قرشاً .

نموذج رقم ١٠

اسم اللعبة : طبلية .

الخامات التي صنعت منها : عصا من الجوز
- علبة صفيح صغيرة مستديرة - ورق

- خيط خرز أو حبات - ذرة .

وصف اللعبة : علبة في حجم علبة التونة
مفرغة الجانبين ومكسوة بالورق ومثبت
فيها وتر من ثقبين فيها المصا وعلى كل
من جانبيها قطعة من الخيط تنتهي
بخرزة أو حبة ذرة .

الزخارف : ألوان مائية حمراء - خضراء -
صفراء ورسوم بسيطة تلقائية .

الأداء : عند تحريك المصا باليد لليمن
واليسار يندفع الخيطان فتدق الخرزتان
على الصندوقي الحواف فتحدثان صوتاً .

المقاسات : نموذج «أ» طول المصا ٢٦ سم

القطر ٩ سم .

مسك العلبة ٢ سم .

نموذج «ب» طول المصا ١٩ سم .

القطر ٦/٥ سم .

كيفية الحصول عليها : بالشراء .

السعر : ١٥ قرشا .

نموذج رقم ١٢

اللعبة : آلة موسيقية « زممار » .

الحالة التي صنعت منها الآلة : الغاب .

الوصف : زممار مزدوج وهو نموذج
للساوية الخاصة بالعازقين الكبار
ذات الاثنى عشر ثقبا .

الزخارف : نقوش متعرجة مرسومة بطريقة
الحرق .

الأداء : تصدر أصواتها عن طريق النفخ .

المقاس : الطول ٣٥ سم .

مكان وتاريخ الاكتناء : الواحات الخارجة -
الوادي الجديد ١٩٧١ .

الحصول عليها : الشراء .

السعر : ٢٥ قرشنة .

نموذج رقم ١٣

اسم اللعبة : أراجوز .

الحامات التي صنعت منها اللعبة : خشب -
سلك - لولب - جيس - إسفنج صناعي

- قرصان من الصفيح .

وصف اللعبة : دمية على شكل أراجوز يسلك
بيديه قرصين من الصفيح .

الزخارف : الرأس مغطاة بقطعة من الفراء
أما الثياب فمن الإسفنج الأحمرين
والأصفر وملامح الوجه حُدثت باللون
الأسود .

الأداء : عند الضغط على جسم « الأراجوز »
يتحرك لولب متصل باليدين فتصنعان

صمك اللعبة ٣/٥ سم .

نموذج « ج » طول العصا ٣٠ سم .

القطر ٨ سم .

صمك اللعبة ١/٥ سم .

مكان وتاريخ الاكتناء : نموذج « أ » - مولد
السيدة زينب ١٩٨٣ .

الحصول عليه : بالشراء ١٠ قروش .

نموذج « ب » مولد الاسم - الليثي
١٩٧٩ .

الحصول عليه : بالشراء ٥ قروش .

نموذج « ج » شارع المعز القاهرة
١٩٨٥ .

الحصول عليه : بالشراء ٥ قروش .

نموذج رقم ١١

اللعبة : آلة موسيقية « صفارة » .

الخامة : غاب .

وصف النموذج : على هيئة الصفارة ذات
الثقوب الستة المستخدمة للعزف عند
الكبار .

الزخارف : أشكال هندسية مرسومة بطريقة
« الحرق » وبعض السلوك .

الأداء : تصدر أصوات عن طريق النفخ فيها،
وتختلف هذه الأصوات عن طريق
الثقوب التي يمر منها الهواء .

المقاس : الطول ٣٥ سم .

القطر ٢ سم .

مكان وتاريخ الاكتناء : بائع جوال في منطقة
« الجسين » القاهرة ١٩٧٨ .

وينتج عن ذلك صوت مع تلامس
القرصين .

المقاسات : طول النموذج ٢٥ سم .

عرض الجسم ٦ سم .

مكان وتاريخ الاكتناء : مولد الحسين -
القاهرة - ١٩٧٩ .

الحصول على النموذج : بالشراء .

السعر : ١٥ قرشا .



نموذج رقم ١٤

اللعبة : طائر .

الحامات التي صنع منها : ورق - جيس -
استك .

وصف اللعبة : جسم الطائر عبارة عن ورق
ملفوف محشو بالجيس ومثبت به
جناحين وذيل من الورق كل منهما
على شكل مروحة وبه نتوء لربط
الاستك .

الزخارف : ألوان مائية اخضر - احمر - حلاوة،
- أصفر .

الأداء : عند دفع الطائر مع الامساك بطرف
الاستك يتحرك الطائر الى أعلى وإلى
أسفل ناشرا جناحيه وذيله .

المقاس : طول جسم الطائر ٢٦ سم .

عرض الجناحين ١٧ سم .

مكان وتاريخ الاكتناء : مدينة المنيا ١٩٨٥
أغسطس .

الحصول على النموذج : بالشراء .

السعر : ٥ قروش .



نموذج رقم : ١٥

اللعبة : سبت وحصالة .

الحامات : بالنسبة للسبت الخامة هي الخوص
اللامع .

الحصالة من الصفيح .

وصف اللعبة : نموذج مصغر للسلال
الشائعة ، أما الحصالة فهي علبة من
الصفيح بها فتحة مستطيلة لاسقاط
النقود .

الزخارف : على دائرة محيط الحصالة توجد
نتوءات بارزة .

مكان وتاريخ الاكتناء : مقابر « قرافة » مدينة
اطسا - الفيوم ١٩٧٨ .

الحصول على النماذج : بالشراء .

السعر : السبت ٥ قروش

الحصالة ٥ قروش



نموذج رقم ١٦

اللعبة : فرقة موسيقية .

الحامات : ورق مضغوط (الورق الخاص بتغليف
الأجهزة والمكينات) .

وصف اللعبة : قاعدة مثبت عليها ثلاثة تماثيل
لرجال يكونون فرقة موسيقية يقوم
أحدهم بالفناء ، والثاني بالضرب على
الدف ، والثالث بالعزف على الناي .

الزخارف : ألوان مائية حددت بها ملامح
الوجوه .

الأداء : ثابتة .

المقاسات : طول ضلع المربع ١٥ سم

ارتفاع التمثال ١١ سم .

مكان وتاريخ الاكتناء : دكان بشارع علوى
- باب اللوق - القاهرة ١٩٧٨ .

ملاحظات : تلقائية التعبير والحس الابتكاري
هي ملاحظتنا الخاصة بهذه اللعبة .
فهنا لم يقف الفنان عند حدود الخامات
البيئية التي ألهاها بل فكر في استغلال
خامة جديدة وجدت تحت يده .

نموذج رقم ١٨

اللعبة : عروسة قطن .

الخامات المصنوعة منها : قماش - قطن
للحشو - قماش ملون للجلابيب .

وصف اللعبة : نموذج بسيط على شكل
فتاة من القماش المحشو بالقطن ترتدي
جلابيبا أزرق .

الزخارف : حددت ملامح الوجه بالقلم
الرصاص والصفائر من الشعر الطبيعي

المقاس : طول العروسة ٢٠ سم .

مكان وتاريخ وكيفية الاقتناء : دميتي الخاصة

نموذج رقم ١٧

اللعبة : برباش « مروحة » .

الخامات : جريد نخل - ورق .

وصف اللعبة : عصا من الجريد في أعلاها
ورقة على هيئة مروحة ملفوفة الأطراف
الزخارف : ألوان فلوماستر .

الأداء : عندما يجرى الطفل ممسكا بطرف
العصا يندفع الهواء داخلها فتدور .

المقاس : طول العصا ٣٠ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : المنيا ١٩٨٥ .

موال

بديعة الحسن ، واخذه الجبان ، وراضيه به

وقالوا كلام .. قالت : وراضيه به

وجابولها الحنضل المر قالت : وراضيه به

الله يتعلك يا با . : الى انت السبب فالحظ

اديتنى لواحد جبان م العشا بينام ويخط

وحتى قاضى الشريعة ، لم علم الورق ولاخط

وقالت الحلوة : ده وعدى وراضيه به . . .



إعداد:

محمد حسين هلال

مؤتمر ثقافة وفنون البوادي المصرية بالعريش

شهدت مدينة العريش بمحافظة شمال سيناء في الفترة من ٨ : ١٢ ديسمبر المؤتمر النوعي الأول لثقافة وفنون البوادي المصرية تحت إشراف ورعاية جهاز الثقافة الجماهيرية ، انطلاقاً من الاهتمام المتزايد بحركة الفولكلور والفنون والآداب الشعبية في مختلف أنحاء مصر ، والتي تشهد مداً جديدة في تلك الآونة على أصعدة متعددة .

ركز في كلمته على عدم يعلو سيناء عن مصر ، وأشار إلى أن هذا البعد والعزلة كانا في الماضي ، لكن ربط سيناء ببقاى محافظات جمهورية مصر العربية يجرى على قدم وساق لتبادل المعرفة والخبرة من أجل مصر ، ونوه في كلمته بالجهد الجادة لهذه الفنون الشعبية ،

وجهاز الثقافة الجماهيرية على أرض سيناء الشمالية ، ورحب بالأساتذة المشاركين في

وقد ناقش المؤتمر عددا من الأبحاث ذات الاتصال الوثيق بفنون البوادي المصرية من آداب شعبية وفنون تشكيلية وعادات وتقاليد . وقد وصل عدد الأبحاث المقدمة إلى ثمانية عشر بحثاً ما بين دراسة إلى بحث ، إلى تقرير ميداني أقيم مرجعي .

وقد افتتح المؤتمر والمهرجان السيد اللواء/ محمد منير شامش محافظ شمال سيناء الذى

وقد انقسمت جلسات المؤتمر الى جلستين ،
والخلة صباحية وأخرى مساءية . رأس الجلسة
الأولى الأستاذ الدكتور أحمد مرسى ، وضمت
الجلسة الأولى ثلاثة أبحاث :

**الأولى : ثقافتنا الى أين ؟! للأستاذ الدكتور
عبد الحميد يونس** ، عرضت الورقة المفهوم
الثقافة باعتبارها القوام الانساني الذي يضم
جميع الحبرات والمهارات التي يحصلها الفرد
طوال حياته ، وأنها أوسع مجالا من التعليم
التقليدي . كما أكد على أن الاهتمام بالتأورات
الشعبية ، يعد تصحيحا لمفهوم الثقافة . والتراث
وأن هنا هو الرد الوحيد على ما يحدث الآن
من فرض أشكال ثقافية وفنية
ممسوخة أو لا تمت لينا ، دون أن تكون
جزءا من تراثنا ، أو معبرة عن ثقافتنا ، وإن
مثل هذا اللقاء يؤكد أن الدعوة
الى الاهتمام بفنوننا الأصلية ، وإبداع الشعب
العريق المتواصل قد أثمرت . أمزجت وأن المستقبل
سيكون أفضل ، خاصة أننا لا يمكن أن نهمل
دور الثقافة عامة والفنون خاصة ، والفنون
الشعبية على نحو أكثر تخصيصا في الحث على
الانتاج ، والحفر على الاجادة ، وتعميق الوعي
بألفاظ ، وبالعالم من حولنا .

وقد دار البحث الثاني (الثقافة الشعبية
التشكيلية في المجتمعات البدوية) للأستاذ /
محمود النبوي الشال ، حول أن رسالة الفنون
الشعبية لا تقوم على المهارة وحدها ، بل للفنان
الشعبي دوره في الثقافة وتشكيل الوجدان
أيضا .

وفي أشارته الى العلاقة بين البدو والفنون
الشعبية ، خلص الى أن انتاج الفن البدوي
ليس نقلا فقط كنقل الطبيعة بصورة مباشرة ،
بل ان ذات الفنان البدوي تنخل في بطنه -
ككل فنان - مما يفسر تنوعا وتعدد وجمال
الفنون البدوية التشكيلية . - أقبا بحث
(موسيقى البدو في مصر) للأستاذ / فرج
المعتري فقد تركز حول ذق ناقوس الخطر لنا
يجد . لتراث أسنياء لقرينيني . والقائي . من

هنا المؤتمر . وتحدث الأستاذ الدكتور /
عبد المعطي شعراوي رئيس جهاز الثقافة
الجمهورية الذي ركز في كلمته حول الطابع
الخاص لكل محافظة ، ومن هنا فإن إقامة
مهرجان للبدوي للمرة الأولى على أرض الفيروز
قد أقيم ليستمر ويتواصل في سنوات
ومؤتمرات قادمة ، وهو مطلب حيوي ليعم
المناطق الصحراوية في مصر ، والوطن العربي
عامة .

وتحدث الأستاذ الدكتور / أحمد علي
هرسي ، عييد المعهد العالي للفنون الشعبية ،
ورئيس المؤتمر قبلا حديثه يأثل الشعبي
القال « الز يجبك يجبك ع القدم ماشي »
منطلقا من حب سيناء ذلك الجزء العزيز من
أرض الوطن ، وأشاد بما لاقاه المعهد من
ترحيب في زيارته الميدانية على أرض شمال
سيناء ، وأشار إلى عدد من الدراسات التي
يقوم بها المعهد العالي للفنون الشعبية . والجامعة
في محاولة لتغطية مجالات الدراسة والبحث
في مصر ، وخصوصا في هذا الجزء العزيز على
قلب كل مصري .

وكذلك ما تقوم به الثقافة الجماهيرية من
دعم للفنون الشعبية واهتمام بمبدعيها في
مختلف محافظات مصر منذ أرسى ذلك الأستاذ
الدكتور عبد الحميد يونس عندما تولى مسئولية
الثقافة الجماهيرية في نهاية الستينيات . كما
أشار الى الدفعة الكبيرة التي لقيتها الفنون
الشعبية ، وما حظيت به من احترام ، ورعاية .
إبان الفترة التي تولى فيها الأستاذ الدكتور
سمير سرهان رئاسة قطاع الثقافة الجماهيرية .
وأشاد باستمرار هذا الدعم والرعاية اللذين
تحظى بهما الفنون الشعبية على يد الأستاذ
الدكتور عبد المعطي شعراوي رئيس قطاع
الثقافة الجماهيرية ، والزملاء العاملين في ادارة
الفنون الشعبية .

وأكد الدكتور مرسى في نهاية كلمته على
الحاجة الى تثبيت موعد هنا المؤتمر ليكون لقاء
علميا وفنيا يعقد سنويا .

ودار البحث الثماني (الانثروبولوجيا والمردود الشعبي) للأستاذ عبد الوهاب حنفي حول التأكيد على خصوصية نمط السكان في الواحات ، مفرقا بين أنماط ثلاثة : النمط البدوي - النمط النيل - النمط الواحاتي . ومن ثم راح يؤكد على تميز السكان داخل الواحات نفسها من قرية لأخرى ، لدرجة القول بتميز كل قرية عن الأخرى في اللهجة والزي والثقافة والفنون ، وقد ذهب الى هذا المدى لتأكيد فكرته حول النمط الواحاتي والحلط السائد بينه وبين النمط البدوي مما حدا ببعض المتناقشين الى المداخلة معه فيما ذهب اليه ، وان اتفقوا معه في التفرقة بين الأنماط السالفة .

كما كان لحضور الأستاذ / محمود الزيدوي المستشار الثقافي بسفارة المملكة الأردنية الهاشمية بالقاهرة والباحث الفولكلوري وبعض الباحثين المحليين من الريش أبعد الأثر ، في إثارة مجالات تكاملية متنوعة في الحوار ، وقد حرص الجميع على الاشتراك في كافة النقاشات والمناقشة مما زاد من حرارة الحوار نظرا لتخصص الكثير منهم واهتمامهم لأصول بدوية .

وفي الجلسة الثانية قدم الأستاذ الدكتور / عبد الغنى الشال بحثا حول (الفخار الشعبي في مصر) وقدم موضوعه من خلال تحليله لمجموعة من السمات يتميز بها الفخار الشعبي : السمة الجمالية - السمة الوظيفية وأخيرا السمة الرمزية التي تتضمن بعلا رمزيا من خلال الشكل الخاص لكل قطعة . وتناول دراسة (أساليب الحفاظ على التراث الفخاري والحرفي في الإقليم الصحراوي بمصر) للدكتور / محروس أبو بكر عثمان حول محاولة اكتشاف جماليات الشكل وتناسبها (قلة السبوع) من خلال تكبير شكل القطعة بنسب متفاوتة ومختلفة وباستخدام منهج التحليل البنائي والمنهج النفسي تبين له أن هذا الشكل ليس الا ذريعة استخدمها الفنان لإخراج أحاسيسه وجزء كبير من لا شعوره

مسوخ وتشويه وإدعاء نسب من جانب إسرائيل ، منطلقا في تحذيره من القول المأثور (اذا أردت أن تعرف شعبا فاستمع الى موسيقاه) .

وقد تحدث الأستاذ / فرج المعنري عن الدراسات السابقة لجميع الموسيقى والفناء في سيناء على قلتها وأهمها : -

مسح إسرائيل لسيناء في حوالى مائتي ساعة من ١٩٦٨ - ١٩٧١ مع نسب الآلات الموسيقية والفناء الى تراثهم ١٩

واستعرض في النهاية ما أمكن جمعه من مأثورات البدو في ألوان الموسيقى والرقص الشعبي والآلات ، منوها الى قيمة وأهمية التوصيات التي تتخذ لاتخاذ ما يمكن اتقاذه .

وفي الجلسة الثانية المسائية من اليوم نفسه دارت أبحاث الندوة حول بحثين هما (ملامح الرقص البدوي في سيناء) للدكتورة ناهد عبد المعطي التي قدمت دراسة وصفية للملامح الرقص الشعبي في تلك الواحة ، بينما قسم الأستاذ / محمد الشال بحثا حول (الطب الشعبي البدوي بين الثبات والتغير) مطبقا دراسته على مجتمعات ثلاثة : بدو مطروح - بدو الدرعية بالسعودية - بدو سيناء ، من خلال مجموعة من العلاجات المستعملة منذ مئات السنين . وفي جلسة الثلاثاء ١١/٩ قدم الدكتور / محمد حافظ دياب دراسته حول (نسق الوشم عند بدو سيناء) وأشار الى النقص الواضح في مثل هذا النوع من الدراسات على أهميتها . وقد عالج الدكتور / حافظ دياب الوشم عبر مجموعة من المستويات : المستوى اللفوي - المستوى التشكيلي ، إضافة الى مستوى الدرس الاجتماعي له . وفي النهاية قدم مجموعة من نماذج وتصميمات الوشم التي تمثل المعرفة الرمزية للعالم الذي يعيش فيه البدوي مؤكدا أن علاقة التاريخ والجغرافيا بتبدي وازدحام في نسق الوشم عن طريق تلك الرسوم .

السياسية والاجتماعية ، وفي النهاية أكد على
تأصيل عدد من المصطلحات والتعريفات التي
ترتبط بالمجتمع البدوي في مطروح .

وفي اليوم الأخير للدؤنسر الخميس
١٢/١٤/٨٦ ضمت الجلسة مجموعة من
الأبحاث ، بدأت بدراسة (مساكن البادية)
للباحثة ولاء حامد والتي قدمت فيها دراسة
لنمط المسكن عند البدو الرحل في منطقة
الساحل الشمالى الغربى فى مصر ، وقد دعمت
الباحثة دراستها بمجموعة غير قليلة من الصور
الفوتوغرافية والشرائح الفيلمية الملونة .

ثم تجمىء دراسة (مجالس التحكيم العرفية
بين الفلاحين والبدو) لكاتب هذا المقال وقد
فرقت الدراسة بين نوعين من المجتمعات من
حيث الضبط الاجتماعى ، وأقامت نوع من
التمايز بين العرف والتقاليد لما يسود هذين
المصطلحين من خلط . وقد دارت الدراسة
حول مجتمع قروى : الرقة الغربية يركز
العياط ومجلس (القضا العرفى) هناك، وبين
مجتمع بدوى : قبائل أولاد على بالساحل
الشمالى الغربى ، فى (ميعاد العرب) فى
درايب أولاد على . وقد أوضحت الدراسة
الإجراءات الشكلية لكلا المجلسين مع عرض
لأنواع المشكلات والعقوبات التي تترتب
عليها ، مع محاولة تلمس أصل هذه المجالس ،
وبيان العلاقة بين سيطرة هذه القواعد التقليدية
وبساطة الحياة وحجم الجماعة ، والاعتبارات
التي يتم على أساسها الحكم ، والوسائل
القسرية التي تملكها هذه المجتمعات لتنضم
بها تنفيذ أحكامها وعدم الخروج عليها .

ويجىء دور الدراسة المهمة عن أساليب
الحفاظ على التراث الشعبى الصحراوى
للأستاذ / صفوت كمال الذى لم يتيسر له
الحضور نظروف صحية ، فعرض الباحث صلاح
الراوى النقاط الرئيسية فى الدراسة والتي
دارت حول رصد تنوع أساليب الحياة فى
الأقاليم الصحراوية ، ومن ثم تنوع أشكال
الحياة فيها بما يتوافق مع الواقع الجغرافى
ومعطيات الطبيعة فى البيئة مع عدم اغفال البعد

أيضا . وفى الجلسة الأولى من يوم الأربعاء
١٢/١٠ قسم الأستاذ / على كامل الديب
خواتمه حول (سيناء .. الرحلة) حيث
عرض مجموعة من اللقطات والمشاهدات التي
تتميز بالصيغة الأدبية لغنان يسجل ما يراه

ثم قدمت الفنانة / سوسن عامر بحثها حول
(عادات وتقاليد الزواج فى سيوه) مع تدعيم
هذه الورقة بالصور الفوتوغرافية والشرائح
الملونة ، والتسجيل الصوتى . وفى الجلسة
نفسها عرض الأستاذ / صهير جابر دراسته
حول (الرقص البدوى بين عرب الشرق وعرب
الغرب) وقد استعرض فى بحثه أهم الرقصات
عند كل من طرفى الدراسة مع رصد لأوجه
الاتفاق والاختلاف ، وإن رجح سمات الاتفاق
لكثرها ووضوحها ، ثم قدم أسلوب تدوين
الأداء الحركى فى الرقص الشعبى ، وفى طريقة
علمية مثل أسلوب التدوين الموسيقى ، ورموز
التدوين الصوتى للحروف ، وقد أخذ المؤتمر
توصية بمحاولة تدوين الرقصات الشعبية
بتلك الكيفية العلمية . فى الجلسة الثانية
من اليوم نفسه قدمت الدكتورة / لىل علام
دراستها حول (الصبغات البنائية لأشكال
الوشم) فعرضت لظاهرة الوشم عبر العصور
وعند تحليل نسب تشكيل الوشم وجدت
الباحثة أنها تخضع لصبغة بنائية قائمة على
ما يعرف باسم المستطيل ذو النسبة الذهبية ،
واكتشفت أن ههنا الفنان رغم الفطرة
والتلقائية التي تصبغ عمله إلا أنه قد خطط
رسوماته وتصميماته دون أدنى إخلال بنظم
الانتران والتنظيم ، ومراعاة قانون النسبة
والتناسب فى الشكل دون حاجة لدراسة
النظريات الرياضية المختلفة .

وبلى ذلك بحث (كيف نقرا نصا بدويا)
للأستاذ / صلاح الراوى الذى قدم فيه قراءة
لثلاثة نصوص بدوية من خلال إضاءة ما حول
النص من وظائف اجتماعية ، إلى أعراف
وتقاليد تحكم هذا السلوك أو ذاك فى إطار من
المضامين الثقافية للنص موضع الدراسة .
تلك المضامين التي تفسر مختلف الأبعاد

شمال سيناء التي قدمت عرضاً متميزاً معتمداً على استلهاهم فنون شمال سيناء ، ومحافظة على الطابع الفريد لهذه البيئة الفنية وكذلك فرق مرسى مطروح وجنوب سيناء والوادي الجديد ، وقد أضاف جنتور الدكتور / فابوق التلاوي محافظ الوادي الجديد لجلسة المؤتمر الأخيرة وجلسة التوصيات لمسة خاصة تحمل الكثير من معاني المشاركة الإيجابية .

- واختتم المؤتمر بكلمة من الأستاذ / سعيد مهناز أحد مواطني العريش والذي يقوم بجمع مواد الفنون الشعبية في شمال سيناء ، وقد تحدث عن تجربته والمعوقات التي تصادفه . ثم كانت كلمة السيد اللواء محافظ شمال سيناء الذي شكر المؤتمر وتحدث حول جهود المحافظة في إبراز الصورة الحقيقية لفنون البادية في شمال سيناء .

وتجى كلمة المشاركة من الدكتور / فابوق التلاوي محافظ الوادي الجديد الذي يشجع بحق كل محاولة من محاولات جمع التراث الشعبي في مصر ، وخاصة على أرض الوادي الجديد ، وينصحه .

وكانت كلمة الختام من الأستاذ الدكتور / عبد المعلى شعراوي رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية الذي تحدث حول فكرة المؤتمر والأبحاث المقدمة ، وعرض للتوصيات التي كانت على النحو التالي :-

أولاً : توصيات عامة .

ثانياً : توصيات خاصة .

ثالثاً : توصيات إضافية .

أولاً : ١ - ضرورة إشراف جهاز الثقافة الجماهيرية على صياغة دليل للعمل الميداني بهدف جمع وتوثيق الفنون الشعبية ليكون مقدمة لعمل معجمي في مجالات فنون البوادي .

٢ - التوصية بأن تؤكد مناهج التعليم في مصر ، بدءاً من التعليم الأساسي على تعميق التنوع الفني في مجالات الفنون الشعبية المتعددة ، وخاصة فنون البوادي .

التاريخي للموروثات الثقافية التي تشكل مكونات التراث الشعبي . وقد أكدت الدراسة على أهمية الحفاظ على الإبداعات الشعبية لا بهدف الحفاظ على الشكل فقط ، ولكن بهدف الكشف عن مصادر هذا الإبداع والحفاظ عليها ، واعتبر ذلك هدفاً علمياً وقومياً في آن .

وقد أوردت الدراسة مجموعة من العناصر التي تضمن الحفاظ على التراث الشعبي في الأقاليم الصحراوية المصرية .

وفي النهاية قدم الأستاذ / سعيد عبد المجيد بحث (الماثورات الشعبية في الوادي الجديد) والذي أوضح الصلة بين الماثورات الشعبية والتاريخ في الوادي الجديد ، وذهب في هذا الأمر إلى حد اعتبار الماثورات الشعبية كطبقات تراكمية دالة على الأجناس والأهم التي مرت أو استوطنت وأحداث الوادي الجديد من خلال الأنواع الأدبية الشعبية التي استعرضها كالأغاني والمواويل والأمثال والألغاز والحكايات الشعبية (الحكاوي) التي يرددونها الناس هناك .

ومما يعمد لبيئة تنظيم المؤتمر أن مهرجان الرقص الشعبي قد أقيم مواكباً أعمال المؤتمر - وليس العكس - حتى أن الدعوة الموجهة تحمل هذه المعنى . وقد أقيم بجوار هذا معرض للتراث البشري ضمن مجموعة قيمة من مقتنيات المحافظات التي تقام اعتماداً كثيرة من البلد ، والذي استمر طوال أيام المهرجان ، كما أقيم معرض تشكيل لبعض الفنانين المهتمين بفنون البلد مثل الفنان علي دسوقي والفنان أحمد الرشيدي .

والجدير بالذكر أن عروض الرقص الشعبي قد تميزت بالبساطة والتلقائية ، وتنتمي إلى جيل كبير لتراث البيئة ومعبدة عنها ، وخاصة عروض فرقة الواحات البحرية الذي شهد المشاهدين وبهرهم وبأحكاكه وتلقائيته في أن يقيناة الفنان محمد حاكم ابن الواحات وبفضل الاخراج المتميز للفنان عبد الرحمن الشياحلي . وكذلك كان الأمر مع عروض فرق

٣ - قيام كل من أكاديمية الفنون والجامعات ومراكز البحث بالتنسيق مع جهاز الثقافة الجماهيرية بهدف تشجيع البحوث الميدانية الجاعية في مجالات الفنون الشعبية .

٤ - التوصية بأن تولي أجهزة الاعلام اهتمامها نحو نشر الفنون الشعبية بكل أشكالها .

٥ - يستنكر المؤتمر التشويه الأجنبي المتعمد والمستمر للمأثور الشعبي العربي ، وخاصة السيناوي والفلسطيني ، كما يدعو الى ضرورة دحض هذه الافتراءات وكشف مراميها أمام المحافل والهيئات الدولية المختصة .

ثانيا : ١ - التوصية بأن يماون جهاز الحكم المحل عبر إمكاناته المادية بتيسير مهام القائمين على عمليات الجمع الميداني .

٢ - مناشدة السلطات المحلية في مناطق البادية بتقديم المساعدة لمواصلة انشاء وتطوير المتاحف الاقليمية .

٣ - ضرورة اهتمام جهاز الثقافة الجماهيرية بعزل الرشيف تدوين نغمي وحركي مختلف الرقصات الشعبية الداخلية في نطاق نشاط الجهاز .

٤ - التوصية بانشاء وحدات بحوث للمأثور الفنى والأدبى فى المناطق الصحراوية تتبع مركز دراسات الفنون الشعبية ، بدعمه بسميناء ، وأن يتولى هذا المركز وضع وتنفيذ البرامج التدريبية للكوادر التي ترشحها المحافظات أو منبريات الثقافة .

٥ - دعم قصور وبيوت الثقافة في مختلف المواقع ، وبالذات في مناطق البداوة عن طريق عمليات الجمع الفولكلورى الميدانى وتوثيقه طبقا لدليل العمل الميدانى المقترح .

٦ - التأكيد على استمرارية انعقاد المؤتمر سنويا باحدى المناطق الصحراوية على أن يتم اعلان تشكيل لجنة دائمة تقوم بمهام التجهيز المسبق للمؤتمر التالى .

ثالثا : ١ - التوصية بأن يقبل المعهد العالمى للفنون الشعبية خريجي الجامعات الحاصلين على تقدير غير جيد حتى يمكن زيادة أعداد هذه الكوادر .

٢ - التوصية بأن تدعم الثقافة الجماهيرية المركزية أجهزة الحكم المحل لاقامة متاحف متخصصة للفنون الشعبية التشكيلية .

نصوص من الموال الشعبي ★

جمع : عبد العزيز رفعت عبد العزيز

مر الطبيب يومٌ ، ع المبلى ، ولا صبراش (١)

بكى ، ودماه ساح من جنبه ، ولا صبراش

قال الطبيب : ياناس ده مطعون بالحب..

لاحربه ، ولا صبراش (٢)

مانا (٣) قلتك : ياعين كفى ، عن مشى الردى (٤) ...

وانكفى

نزلت دموى على خدى .. ملت كفى

ياخسارة ياعين ... قلقانة ولا صبراش

. . . .

دارى آسايك ، واظهر يافتى لطفك

ونزه النفس ، وارضى الهم عن كتفك

لو كنت مالك ختام المالك فى كتفك

ده جرى القلم ، غصين عن أنفى

وعن أنفك

(١) ولا صبراش ، أى غير ساهرة ، كما تمنى أيضا غير قادرة على الصبر ، ولليل أى المبتلى وهو الذى يكابد أمرا جديلا لا حيلة له فيه .

(٢) ولا صبراش ، هنا تتكون الكلمة من مقطعين هما « صاب ، رش » والرش هو ما يستعمل فى بنادق الصيد والحرفوش ، وبنادق الصيد أحوب لكمال المنى واستقامته ، والكلمة بذلك تمنى أنه غير مصاب برش حتى تستميل دماؤه .

(٣) مانا - ما أنا - ومعناها ألم أقل لك يا عين اتعلمى وكفى عن كذا وكذا كما هو واضح .

(٤) الردى - أى غير الأصل من كل نوع ، وقد تستعمل بمعنى الردى أو السىء فى سياق آخر .

(★) الرواية : يوسف إبراهيم حسن - كثر الزيات - أبيع - ١٩٨٥

by the mind of the community, besides the reflection of this upon individuals' behaviour and their self expression, through a plentiful group of texts.

A prominent cultural and artistic event occurred. It is the first «Festival and specific conference for the arts and the culture of deserts, held in Areesh, in north Sinai from December 6th to 15th.

The writer **Mohammad Hilal** gives a description of the most important subjects dealt with in those conference and festival, which the Mass Culture administration and the governor of North Sinai assisted in

their success. A number of distinguished scholars contributed to them. Troops for folk dance and singing from seven governorates exhibited their shows, which attained a great success.

The magazine starts a new endeavour by giving a group of folk documented texts in this issue, to be available to scholars and students. This task was entrusted to **Mr. Salah Al Rawi** who presents, in this issue, a group of folk poetical texts, known as the art of «Waw» which is common, in Upper Egypt, among people, who still recite them, and through them they express their feelings and relations.

this inspiration does not aim at the maintenance of those elements as they are, but this is essentially a complicated operation, aiming at revealing the creative abilities of the people, without being shut in a seashell.

Dr. Aly Zeln Al Abedin gives a study about the Nubian 'popular 'jewellery 'and their symbols' putting stress on the importance of popular jewellery and the methods of fashioning them to recognize the they bear many characteristics of the environment and the society which produces them, as well as its symbols and beliefs. In his study, he puts stress on jewels which are presented on the occasions of betrothal and wedding. He enumerates these jewels and their uses. He also points out to the interest of the Nubian community in gold jewellery, in particular, because they are, in their opinion, connected with purity.

Zelnab Abdel Fattah gives a study about 'the profession of saddle makers, in which she sheds light on this profession which is forgotten and neglected. She gives a historical survey of saddle making and its motives, as well as its connection with other professions, such as weaving, metal work, spurmaking and tanning. She pointed out to the connection between all these professions and the dominant customs in every period.

She reveals that all these saddles bore, since ancient times, symbols, indicating the rank of the Knight and the horse. She showed the condition of this profession in Egypt, especially in the Fatimid period, in which the rulers took interest in this profession and they used to decorate their saddles, some of which were made of pure gold and silver. Special cupboards were set apart for them.

In this issue a special space is set apart for the child and the childhood.

Widad Hamid wrote a study about «Children's toys between importation and inspiration». In her article she deals with a question and says that the Egyptian market is full of toys, which are not the product of the Egyptian culture and this endangers the creative spirit of the Egyptian and Arab child, which inspires the tradition, and observes the requirements of the environment in fashioning the popular toys. The writer widad, enthusiastically proves that the Egyptian child still makes toys from the local simple raw materials. She presents models of these toys and calls those who are interested in the child's culture to find a way for inspiring its elements, in order to present toys that suit the Egyptian child and contribute to the maintenance of harmony between him and his environment and community. In the same time they support his cultural constitution and assert his existence.

In an introduction to establish the originality of the study of the relation between folklore and the philosophical treatment of its various question **Dr. Ahmad Ali Morsi** give this study about the question «Time and

Man in the Egyptian folklore and his vision concerning the dimensions of man's consciousness of time in folk societies, as this consciousness cannot be separated from his self-consciousness, and consequently this consciousness is in the first place among the elements constituting man's intuition in arts and letters. The characteristics of this consciousness appear in the formes of folktales, in singing the various folk legends, in singing the «mawwals» and in reciting the folk proverbs, as well as in the texts of elegies.

Dr. Morsi dealt with the main aspects of time, as shown in these folk kinds and studied the relation between these elements and the world of man's experience and existence, as portrayed by folk culture stored

vious proofs which demonstrate the mode and language of the Iliad and the Odyssey by Homer, as well as some classical literary writings, which prove that they actually emanate from different sources. These artistic immortal epics stand at the mouth of a river of a deep-rooted oral poetical tradition, with many tributaries.

He therefore studies the elements of this performance in the two above mentioned epics (the text, the narrator and the audience), to give a clear picture for the effectiveness of this performance. He compared this with the oral epic narratives in Africa to give us a general picture for a (presumably) oral epic society in order to bring near to our minds the picture of the Homeric Society in Ancient Greece.

Dr. Nasr Abu Zeid's study about «Puzzles, their function and linguistic structure» relies on the linguistic approach as a way of revealing the characteristic of the puzzle's structure and consequently revealing the characteristic of its function, which distinguishes it from other kinds of folk forms such as the witty saying, the proverb and other forms.

This study, though it is brief, is a leading one in this field, which lacks heed and stress. Hence we recognize its value, on the one hand, and the method used by Dr. Nasr, on the other. He is of opinion that the puzzle's function is to incite astonishment, besides enjoyment, which is realised by finding out the solution. In his opinion astonishment is connected with meditation and it is a call for thinking over the puzzle and attaining the right solution. He sees that this composite function is realised through a linguistic means, which philologists call «confusion». He points out, here, that obscurity of language which may be noticeable in puzzles or in some of them, is not a real obscurity but an intentional

one, based on a kind of a tacit agreement between the one who says the puzzle and the recipient. The pleasure of finding out the solution and enlightenment is realised for the sake of the recipient when he reveals the indicative and constructive obscurity of the puzzle. He also asserts the communicative function of the puzzle and the effect of this on its structure and function. **Mr. Safwat Kamal**, who is at the head of the second generation, after the generation of the pioneers such as Dr. Abdel Hamid Yunis, Dr. Sohir Al Kalamawi, the late Dr. Abdel Aziz Al Ahwani and the late Ahmad Rushdi Saleh, deals with a disputable subject, owing to its fecundity and vitality, i.e. «**Inspiring elements of folklore in the modern artistic creation**».

From the beginning he defines the nature of the problem, which can be crystallised, in the fact that many works of modern artistic creation, relying on folkloric elements and subjects, do not comply with theoretical bases, from which they emanate, or origins, on which they are based. Consequently the problem remains unsolved in the field of criticism, as well as in the field of the dialogue between artists themselves, and the Scholars, who are of opinion that the materials of folk creation are a fertile field for revealing the characteristics and constituents of the Egyptian culture. In this connection he points out to the fact that our Arabic tradition and the world tradition too include many subjects, inspired from folklore, in the course of ages. It is enough to look into the works of Al Asma'i, Al Gahiz, Alkalkashandi, Al Asfahani, Ibn Khaldoun and others to discover the effects of the roots of this interest.

Mr. Safwat Kamal puts stress on a group of standards which distinguish inspiration, such as the cultural continuity in artistic creation and stability and change in folk creation. He finally concludes that

in the good earth remains, flourishes and yields fruits for people. Hence we made a point of giving this issue bears number 18, because we do not start from a vacuum. Thus the spirit of folklore of this deep-rooted people which calls for continuity and integrity, is realized.

This issue contains various studies which deal, of course, with folklore questions. In this issue, which we took care of presenting some professors of whom we are proud, and whom the folklore won and who became more enthusiastic and interested in it than ever.

Dr. Kasim Abdo Kasim is a distinguished professor specialised in historical studies and interested in social history and the history of ordinary people, and thence came his interest in folklore and, in particular, the folk legends which Dr. Kasim considers as historical documents on which the historian can rely and the validity of which is agreed upon by the scholars.

In his study about the historical characters in «**Al Zahir Beibars**» legend **Dr. Kasim Abdo Kasim** deals with the echo of the folk legends as a reflection of the historical reality during this period full of successive events, both on the internal and external levels. He says that the folk artist formulates again the characters in the above legend in such a way that they serve, the social and cultural goal of the legend. The folk artist stresses the role of the ordinary man, so long ignored by history and neglected by historians. Among the characters dealt with in the legend are those of the Mongol leaders who invaded Bagdad, as well as the character of Saladdin. He says that the folk artist is not a historian and he deals with the characters, places and incidents to serve his artistic goal only. **Shagaret Al Durr**, for example in this legend is treated as the daughter of the Abbassid caliph **Al**

Muktadi Billah and a legal ruler of Egypt. The legend portrayed «**Almalik Al Saleh**» as a just ascetic ruler. Another character dealt with in the legend is that of **Ezzeddin Aiback** who was a hostile mortal enemy of **Al Zahir Beibars**. The folk legends are a reflection of history and they give attention to historical characters who played a great role to fulfil the people's dream.

The study of **Dr. Shawki Abdel Kawi** combines his specialization in history and that in folklore. It provides us with a part of our folklore, represented in the celebrations performed by the Egyptians in their feasts and in their public and private festivities, in the period that preceded the Ottoman conquest.

In his study, **Dr. Shawki** points out to the fact that the Egyptians, belonging to all sects, used to participate in the various feasts and different festivities such as the Feast of the Martyr, celebrated by the Christians, and the Persian New Year's Day. He describes the Great Festival celebrated on this occasion, and the comic Play performed by the «**Prince of the Persian New Year's Day**», as well as the celebration of the «**Nile Increment**», those celebrations performed when people go on a pilgrimage and when the «**Mahmal**» goes to the Holy Lands. In addition he spoke about the celebrations performed on the occasion of Ramadan, the Lesser Bairam and the Greater Bairam as well as the celebrations performed on the occasion of Prophet's Birthday, which are accompanied with many manifestations that still remain.

In his study about «**the Oral technique of the epic singer**» **Dr. Ahmad Etman** deals with the question of the sounding performance in ancient literature, which was, on the whole, oral and audible and not written or read. He gives a group of ob-

THIS ISSUE

«AL-FUNUN AL-SHAABIA»

This issue of «AL-FUNUN AL-SHAABIA» magazine comes after a long absence. The magazine resumes its pioneering role in establishing the scientific interest in our folk tradition, through collecting, classifying and studying.

Those who followed up this magazine from its beginning may be delighted to know that much of what it called for had been realised on both the Egyptian and Arab levels. In the magazine our distinguished Professor Dr. Abdel Hamid Yunis called for the establishment of the High Institute for Folklore Studies, within the frame of the Academy of Arts to play its role in indicating the originality of folk studies on the one hand, and preparing the specialists who can undertake the task of collecting and studying the folk data on the other .. The High Institute for Folk Lore Studies was established in 1981.

This magazine called for studying the folk traditions in Arab Universities, as the majority of these universities, except Cairo and Ein Shams Universities, did not admit the importance of these studies. It is noteworthy, however, to say that the studies of folklore are common place in almost all the Arab Universities and are held in great respect.

The magazine called also for the establishment of a pan-Arabic centre for Arabic folklore and local centres. Many local centres came into being in most Arab countries. A nucleus of an Arabic centre, including seven Arab States, i.e. The centre for the Folklore of Arab Gulf States, based in Al Douha in Qatar, appeared. It is seeking to attain the goal for which the magazine called. Those, who are interested in folklore cannot ignore the pioneering role played by this magazine among the specialised magazines, and this culminated in the continuity of issuing the Iraqi «Al Turath Al Sha'bi» magazine and the appearance of the Jordan «Al Funun Al Shabia» magazine (no longer published), in addition to «Al Malthourat Alsha'bia» magazine issued by the Centre of Folklore in Arab Gulf States. No one can deny the influence of this magazine in the fact that Arabic magazines of high levels have been interested, during the period in which it was not published, in setting apart a space for folk studies, such as «Alam Al Fikr» (Kuwait) which dealt with folklore questions in several issues.

All this was realised over the last ten years at the end of which the magazine ceased to be published : But the good Seed

Then there are the detailed summaries in English of the articles and studies so as to enable the non-Arab scholars to be acquainted with this kind of scientific and artistic effort. This in turn, may result in comparative studies helping to discover the authenticity from one side as well as the different shades of acculturation, caused by meeting of different environments.

The need of publishing this Magazine remained strong and effective, because the intellectual public opinion kept feeling the necessity of expressing its self-identity. To-day, due to this public opinion this Magazine is republished to return back this cultural phenomenon which we can't dispense with, as we are convinced that folklore constitutes the bigger part of our ancient and continuous culture.

The Magazine «Folklore» when reappearing assures the value of our folklore tradition, and in the same time puts the positive steps forward in order to discover, collect, classify and study it. Besides, it presents it to those educated people who are not aware of it or who are considering themselves on a higher level than these traditions.

I am feeling a real, overwhelming joy in the moment when I have occasion to declare the re-publishing of this Magazine ; which is carrying out once more its important message to our cultural life. It is a real pleasure to me to share the feelings of the specialists in folklore particularly as well as those who are fond of it, or the creative artists and writers who are inspired by this «lore». It is their right that they record in this Magazine the fruits of their researches and the results of their thoughts, beside exposing the evidences and documents which present the characteristic features of the folk identity in the different environments and stages.

From my side. I shall take this occasion to continue my efforts in this domain by which and for which I live.

OUR MAGAZINE RETURNS

By Prof. Dr. Abdel Hamid Yunk

We are no longer in need to define folklore, how to collect, classify or study it. This is, because culture in its general meaning is a human value, individual as well as collective.

From this idea was created the Magazine «Folklore» and its first number appeared in January 1965. It has positively fulfilled its mission becoming an outstanding part in a chain of our artistic and intellectual life. Many specialists and lovers of folklore contributed to issue it, therefore this Magazine became as a beating, alive heart of the Arabic society in general and Egyptian society in particular. Being not only the leading Magazine in the domain of folklore it also contributed to the establishment of the Institute of Folklore, Which realizes and deepens the scientific researches and by doing it prepares the following generations to discover the characteristic features of our authentic folk-lore.

All those specialized in our folklore remember this big interest arisen by the Magazine, its popularity and its usefulness. This is a fact documented by the amount of letters, that kept arriving to the Editor's office from readers as well as scholars from all over the world.

From my side, I assure that many specialists went on writing to me, since I was one of the contributors in publishing the Magazine and I was still receiving some of those letters even after the Magazine stopped to appear.

The interest in folklore in our Arabic world has spread, and new centres of folkloristic studies have been established in different Arabic countries. This realistic, alive initiative helped also to enlarge the humanistic studies by putting folklore in its suitable place among these studies.

Then, many specialistic Magazines appeared in different countries of the big Arabic world, as f.e. we mention here the Magazine «Al-Turath al-Sha'bi» In Iraq, «Al-Funun al-Sha'biya» in Jordan and «Al-Ma'thurat al-Sha'biya» in Qatar.

The most important functions of our Magazine are the documentation as well as the reports on field work realized by the group of researchers specialized in different branches of folklore as : customs and manners, literature and folkarts. It presents the documents and pictures, showing the characteristic features of the society, its structure and particularities.

THIS MAGAZINE

By Prof. Dr. Samir Sarhan

A high level cultural magazine is today re-born. It is designed to resume its pioneering role in acquainting Arab readers with our rich folklore and underlining its importance in our contemporary culture.

It is hardly a coincidence that a first issue is appearing in January 1987 when the first issue of the earlier magazine also appeared in January 1965. By re-issuing the magazine the general Egyptian book organization continues to pursue its policy of presenting the bright image of Arab Egyptian Culture. The magazine now joins a host of distinguished magazines published by GEBO in pursuance of this policy. May this magazine by an acceptable New-Year gift to all intellectuals. A whole generation of folklore specialists, at the level of the entire Arab nation, today owe their training to the earlier magazine.

We are eager therefore that the new magazine should maintain the character of the old one, its main task is to explore Arab and Egyptian folklore, even while recognizing international efforts in this field. One function of this magazine is therefore to maintain communication with various cultures. Apart from introducing these cultures, of course, another function is to publish scientifically documented texts to enable both scholars and creative writers to make use of them in research and original writing. Thus the magazine will be instrumental to the enrichment of our Contemporary Arab Culture.

If well received by our readers the magazine will gain a fresh impetus to continue its cultural service in a society that seeks to confirm its identity and continue its march down history for the building of man and human progress.

A Quarterly Magazine, Issued By :
General Egyptian Book Organization
January - February - March 1967, Cairo





Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Editorial Consultant :

Dr. Abdel-Hamid Yunis

Art Director :

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samba El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

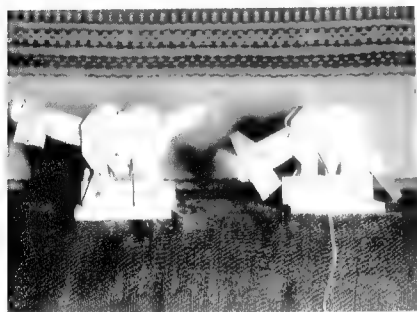
Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Nabila Ibrahim



٤١

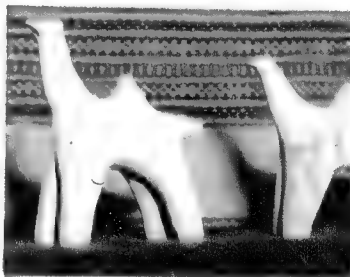
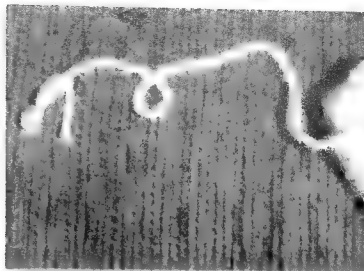


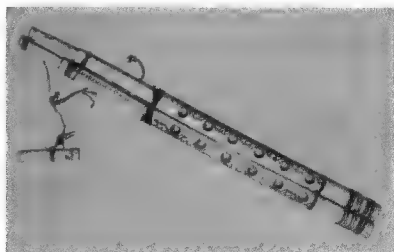
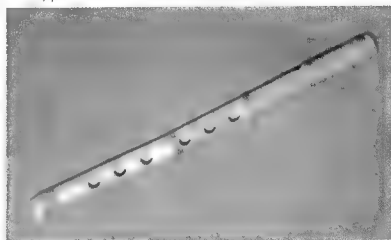
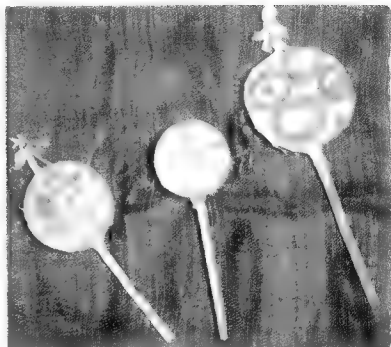
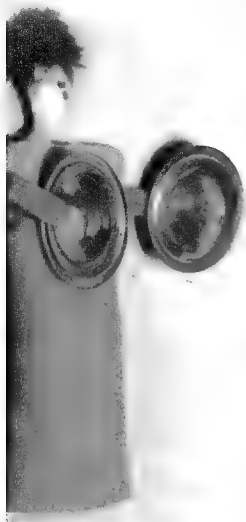
٤٢



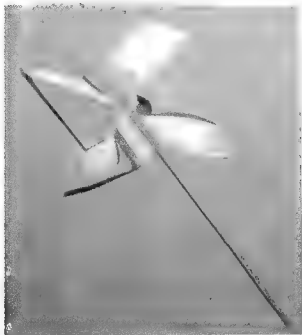
٤٣



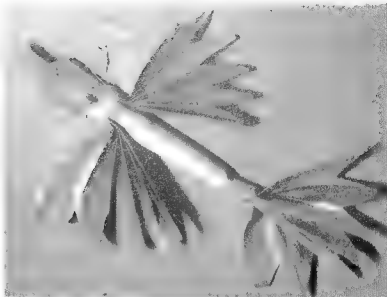




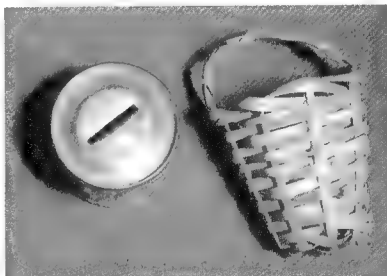
17



16



10



1A



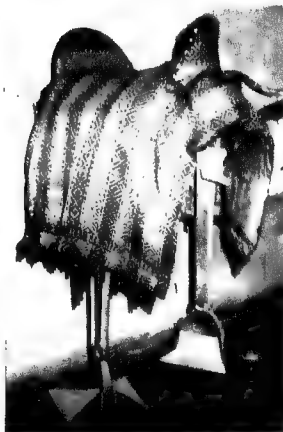
17



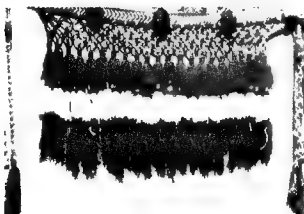
شكل (٦) عباءة مرج حصان من الجلد العسل اللون ،
مقتنيات المتحف الزراعي بالقاهرة



شكل (٥) عباءة مرج حصان منسوجة يدوياً ،
مقتنيات المتحف الزراعي بالقاهرة



شكل (٨) شبد من الصوف الملون لوزميات السرج ،
محافظة الشرقية



شكل (٧) لبد لوزم السرج من لباد أحمر اللون ،
مقتنيات المتحف الزراعي بالقاهرة

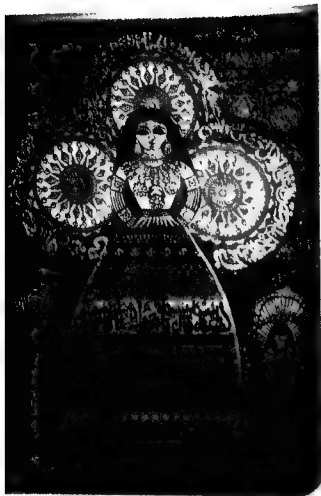


استلهم عناصر من الفولكلور في الابداع الفني
من معرض الفنون التشكيلية في مؤتمر ومهرجان الفنون الشعبية
بالاسماعيلية عام ١٩٨٥



من أعمال الفنان على دسوقي

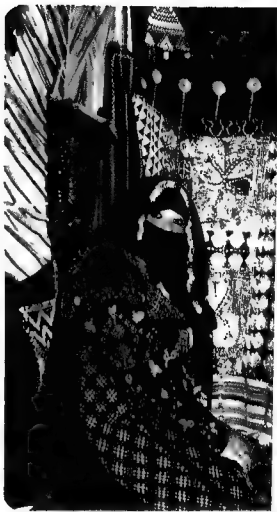




صورة من المعرض الذي أقيم في أحياء الفنان خميس شحاتة

صورة من المعرض الذي أقيم في أحياء الفنان خميس شحاتة





أزياء وحل شعبية

من مؤتمر ثقافة وفنون
الوادي المصرية بالعريش
عام ١٩٨٦



قصر القطن بالاسكندرية من انشاءات شركة إيتال جروب

٩ شارع شجرة البر - الزمالك - القاهرة - ج . م . ع .



ITALGROUP





العدد ١٩
إبريل - مايو - يونية
١٩٨٧
الثمن : ١٠٠ قرش

بحث فنى للحرف اليدوية المصرية التقليدية

أم السعد

٥٨ شارع مصدق - الدقى
تليفون ٣٤٩٨٦٨٥

أم الخير

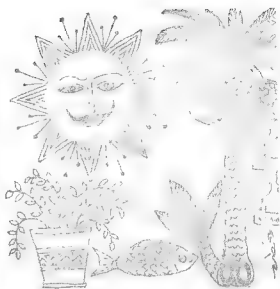
١٠٧ طريق مصر حلوان الزراعى
خلف مستشفى المادى العسكرى
برج الأندلس ت : ٣٥١٤٤٦٣

من خلال عروض :

زمرقة

٥٤ شارع أبو بكر الصديق
سفير - هليوبوليس
تليفون ٢٤٣١٥٤٢





الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة :

أ. د. د. سمير سرحان

مستشار التحرير :

أ. د. د. عبد الحميد يونس

الإشراف الفني :

أ. عبد السلام الشريف

رئيس التحرير :

أ. د. أحمد على مرسي

مدير التحرير :

أ. صفوت كمال

مجلس التحرير :

أ. د. حسن الشامي

أ. د. سمحة الخولي

أ. د. عبد الحميد حواس

أ. د. فاروق خورشيد

أ. د. ماجدة صالح

أ. د. محمد الجوهري

أ. د. محمد محجوب

أ. د. محمود ذهني

أ. د. نبيلة ابراهيم

العدد التاسع عشر

أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٧

الصفحة

● الرسوم التوضيحية للفنان :

محمد قطب +

● الصور الفوتوغرافية :

— أنور عبد العزيز مطر

— مها محمد عبد الهادي

— أرشيف فرقة الآلات الشعبية

— أرشيف الفرقة القومية للفنون الشعبية +

★ صور الغلاف مهداة من :

العارض الفنية

(فريدة — أم الخير — أم السعد)

● صورة الغلاف :

تصوير : محمد حسين هلال

— هذا العدد ٣
المحرر .

● حول المألوفات الشعبية ١٠
د أحمد علي مرسى .

● المشتغلون بالسحر في مجتمع اليوم ١٧
د محمد الجهرى .

● عادات دورة الخبسة عند بلاكمان في كتاب

« فلاحو الصعيد » ٢٨
د علياء شكري .

● الطب الشعبي في قرية أعطو الوقف ٣٨
عيد المزين ولسمت .

● استنباطات العمل الميداني (الأزياء الشعبية) ٤٧
صفوت كمال .

● الإيقاع في الموالي (مناقشة المفهوم المسالك) ٥٢
حازم شحاتة .

● أسس تصميم رسوم الفارس والفارس في
الفن الشعبي ٦٠
د مصطفى الرزاز .

● طوطم المشيب ٧٦
عصمت أحمد عوض .

● يا ليل يا عين ٨٩
توفيق حنا .

● الحكاية الشعبية في الأدب القديم ٩٤
ستيت طومسون . ترجمة أحمد آدم

● تناول المعاصر للأفاني الشعبية في التماثيل
الموسيقى ١٠٣
جمال عبد الرحيم .

● الرقص الشعبي وثقافة الزوال ١٠٩
سمير جابر .

● مكتبة الفنون الشعبية : في بلاد الاستبداد ١١٤
د محمود ذهني .

● جولة الفنون الشعبية ١٢٠
اعداد : محمد حسين هلال .

● This Issue ١٣٤

هذا العدد

يأتى هذا العدد وأسرة تحرير المجلة تشكر بقبضة شديدة وسعادة عميقة لما حظى به العدد السابق منقبال القراء عقب صدوره ، بل أن الحفاوة التي حظى بها العدد السابق الذي صدر بعد احتجاب المجلة لمدة ١٦ عاما ، قد ضاعفت من جهد أسرة التحرير لكي يأتى بهذا العدد وبجهد آخر وموضوعات أخرى في مجال الدراسات الفولكلورية ، ومن هنا حرصت أسرة تحرير المجلة على أن يأتى هذا العدد بموضوعات جديدة من مواضيع علم الفولكلور ، ونهج آخر من مناهج دراساته .

المعرفة لا بد من تجسيدها ، كما أنه لا بد من وضوحها أيضا .

وبما أن المثل العليا والقيم ما هي الا تجريدات للثقافة ، فالماثورات الشعبية تكتسب في هذه الحالة أهمية بالغة ، لأنها هي التي تحول التجريدات الى كتلة من الوقائع المحسوسة يمكن وصفها وتحليلها موضوعيا بتعابير ذات خصائص فنية سهلة ، واستعمالات مادية مألوفة وتتناول الدراسة نماذج من الماثورات الشعبية للتدليل على ذلك ، من حيث أن الجانب المادى للماثورات الشعبية ، أو الفولكلور المادى ، يمثل البعد الآلى للثقافة ، أما الجانب المعنوى منه فهو الذى يشكل بعدها الأخلاقى والجمالى .

كما تثير الدراسة موضوعا مهما في مجال دراسة الماثورات الشعبية ، من حيث العلاقة القائمة في الماثورات الشعبية بين الجانب المادى

ففي هذا العدد تثير المجلة قضية للنقاش العلمى والحوار الفكرى حول الماثورات الشعبية يقدمها الأستاذ الدكتور أحمد على مرسى حول تعريف الماثورات مادة وعلميا ، من حيث أن الماثورات الشعبية هي كل التعابير الفنية الماثورة ، ووسائل المعرفة التقليدية التي تعبر عن الجماعة أو المجتمع وتؤثر فيه ، وغنى التعابير الفنية تقدم أساليب فريدة تعتمد على الحكمة حينا ، واستثارة العاطفة حينا آخر لكي تؤثر على فعل ما ، أو تصرف معين ، وذلك في ثوب قشيب يثير البهجة والانشراح ، كما يفتح الى التأمل والتفكير ، بل ان المعرفة كقوة ذهنية وعملية نستخدمها لحل مشاكلنا ، ومن ثم تكون المعرفة التقليدية أو الماثورة - كما يقول الدكتور مرسى - هي المعين الذى تلجأ اليه الجماعة لكي تحل مشاكلها المتكررة ، المعادة ، وعن طريقها يمكن أن نبتكر وسائل متعددة لحل مشاكل جديدة لم يكن لنا بها عهد من قبل ، ولكي يتم تناقل هذه

والجانب المعنوى ، كذلك علاقة هذه الأشكال التى تتغير عبر الزمان والمكان بطريقة طبيعية والمفرد الاجتماعى لهذه الماثورات .

وتتناول الدراسة فى واقعها العلمى مجموعة من القضايا تتصل بمشكلة درس الفولكلور فى مجتمعنا المصرى بصفة خاصة ، والمجتمع العربى بصفة عامة . وتطرح الدراسة فى الوقت نفسه قضية مهمة من قضايا البحث الفولكلورى تلخص فى وظيفة الماثورات الشعبية فى المجتمع من حيث أن الماثورات كما يحددها الدكتور مرسى بأنها مجموعة من التعبيرات البسيطة التى طلت حية لأنها ساعدت على السيطرة على الانفصالات المتكررة ، وحلت المشاكل المعادة ، سواء بالنسبة للفرد أو الجماعة .

وقد دلت على ذلك بشواهد استنبطها من خلال تصديه العلمى لمواد الماثورات الشعبية أثناء استخدامها فى الحياة اليومية للمجتمع .

فالماثورات الشعبية لى تؤكد قوتها المعنوية فى مواجهة المواقف المتعددة فى الحياة لابد أن تكون قادرة على إقناع الذين يمارسونها بأنها تقدم لهم شيئا متكاملًا ، ذا وحدة مادية ومعنوية يمكن التعامل معها وفهمها .

وفى ختام دراسته يطالب الدكتور مرسى ألا تقتصر دراسة الماثورات الشعبية على دراسة الأنواع والأنماط شكلا ومضمونا فحسب ، بل ينبغي أن تمتد لتشمل النوع وما يحيط به من ظواهر ، وما يرتبط به من علاقات ، يؤثر فيها وتؤثر فيه .

وهى قضايا مع غيرها يطرحها الدكتور أحمد مرسى أمام الباحثين والدارسين للفولكلور المصرى موضوعا للنقاش العلمية والحوار الفكرى .

وبل دراسة الدكتور مرسى دراسة متميزة لأستاذ متميز فى علم الفولكلور هو الدكتور محمد الجوهري الذى شارك بفراسته العلمية الدقيقة فى إرساء الأسس العلمية لدراسات الفولكلور المصرى بصفة خاصة والعربى بصفة عامة .

وتعود دراسة الأستاذ الدكتور محمد الجوهري

حول « المشتغلون بالسحر فى مجتمع اليوم ... » دراسة فى «اللاج التفر» وهى مبحث مهم فى مجال دراسات موضوعات الماثورات الشعبية المصرية ، والمكونات الثقافية والاجتماعية التى تحدث فى بعض موضوعاتها ، أو فى العناصر المكونة لبعض الظواهر الفولكلورية التى لها تقاليدها فى الحياة المصرية .

وتتناول الدراسة رصد أشكال هذا التغير ، وبخاصة أن المعتقد الشعبى السحرى هو أكثر عناصر التراث الشعبى مقاومة للتغير وأعصاها استجابة للتجديدات ، وإميلها الى الاستمرار والثبات .

فالمعتقد السحرى ليس بضاعة معانة يمكن أن تعرض لرياح التغير بسهولة ، ولذلك خضعت الممارسات السحرية أكثر من غيرها من عناصر التراث الشعبى لنظريات الاستمرار ومقولات الثبات . ومن هنا تصبح دراسة التغير الذى يطرا على هذا النوع من المعتقدات الشعبية ، وعلى الممارسات المتصلة بها موضوعا على جانب عظيم من الأهمية والطرافة فى آن .

وتعود أهمية رصد التغير فى مجال المعتقدات السحرية - كما يقول الدكتور محمد الجوهري - الى أنه مؤشر لعند من مظاهر التغير وعوامله وعيلياته الناتجة فى عدد من مجالات الحياة الأخرى فى المجتمع .

فالمعتقدات هى مؤشر الحياة الاجتماعية والثقافية ، والكشف عن التغير فيها هو اسهام فى فهم التغير خارجها وفيما حولها .

وتتناول الدراسة هذا الموضوع المهم موضحة فى الوقت نفسه كيف تصدى لدراسة التغير فى هذا الميدان الواسع المقعد ، خاصة أنه ينطوى على جوانب بالغة التعقيد .

وقد قنمت الدراسة عرضا لبعض الأبحاث العلمية المعاصرة ، التى تصدت لدراسة المشتغلين بالسحر فى المجتمع المصرى المعاصر ، وإبرزت ظهور طائفة جديدة من المشتغلين بالسحر من حيث دخول بعض الشباب الى صفوفه محترفي الممارسة السحرية ، وكذلك ظهور نمط جديد من

وتقدم الدكتوراة علياء شكرى - بتفصيل وتوضيح كاملين - جزءا موحدا من دراسة الأنسة بلاكيان ، وهو الجزء المتصل بعادات دورة الحياة ، من الميلاد والطفولة والزواج ٠٠٠ الى الموت ، وما يرتبط بذلك من عادات وممارسات طقوسية ، وابداعات شعبية ، وتورد في دراستها النقدية لهذا الجزء من كتاب الأنسة بلاكيان ملاحظاتها العلمية على ما قامت به الباحثة ، من وصف لعادات الحمل ، والميلاد ، والسبوع ، والتسمية ، وقص الشعر وما الى ذلك من مآثورات دورة الحياة ، معتبرة في ذلك على خبرتها العلمية ودراساتها الميدانية لعادات وتقاليد دورة الحياة ، ومن ثم تكمل ما لم تشر اليه الأنسة بلاكيان ، وبخاصة فيما يتصل بالجوانب البقية - الأدبية والفنية - المرتبطة بهذه العادات . وذلك من حيث أنها موضوعات لم تكن تتفق واتجاه الباحثة في موضوع بحثها .

وفي الواقع أن دراسة الأستاذة الدكتوراة علياء شكرى لكتاب بلاكيان يثير قضية مهمة في الدراسات الفولكلورية المصرية من حيث ضرورة متابعة ما سبق أن قام أو يقوم به باحثون اجانب في دراسة المآثورات الشعبية المصرية وتصحيح أو استكمال ما ينشر من هذه الدراسات ، وكذلك متابعة ما سبق عمله من بحوث أو دراسات أو مجموعات من المآثورات الشعبية في سنوات مضت ، وبخاصة فيما تم من رصده أو جمع أو ملاحظات عن الحياة اليومية للإنسان المصرى ، ومحاولة الكشف من خلال الدراسة المستقصية لهذه المواد عن عناصر الثبات والاستمرار ، أو عناصر التغير والتعديل ، والعمل على استقراء هذه العوامل ، ومعرفة أنماط هذا التغير وتقييمه .

كما يتضمن هذا العدد موضوعا مهما من موضوعات المآثورات الشعبية يتناول الطب الشعبى في قرية « أعطو الوقت » إحدى قرى مركز بنى مزار بمحافظة المنيا أعده المهندس الزراعى عبد العزيز رفعت . والتخصص أيضا في البحث الفولكلورى . والمادة العلمية التي يقدمها الأستاذ عبد العزيز رفعت هي جزء من بحث ميدانى قام به الباحث في القرية المذكورة حيث استقصى مادة بحثه ميدانيا .

السحرة المحترفين المتعلمين ، كما تعرضت للدراسة للساحر وكيفية اكتسابه لمهارته السحرية من الكتب ، وكذلك كيفية توسل السحرة المحدثين بوسائل تكنولوجية حديثة ، من مؤثرات صوتية وضوئية الى غير ذلك من حيل والأعيب تستخدم لايهار المترددين على هؤلاء السحرة ، كما ترصد التغيرات التي تحيط بهذه الظاهرة وممارستها . هذا وتثير الدراسة قضية مهمة من قضايا الثقافة الشعبية ، التي تتناول عوامل الاستمرار وديناميات التجديد في قطاع معين من قطاعات ثقافتنا الشعبية ، وذلك من حيث أن المعتقدات والممارسات السحرية تعمل على تجديد نفسها وتطوير أساليبها لتغالب عوامل موتها ، وهى قضية مهمة تثير قيمتها عند دراسة أشكال وعوامل الثبات والتغير في عناصر المآثورات الشعبية .

وفي مجال دراسة العادات والتقاليد تقدم الأستاذة الدكتوراة علياء شكرى عرضا وتحليلا دقيقين لكتاب الباحثة الانجليزية الأنسة وينفرد بلاكيان الذى صدر عام ١٩٢٧ بعنوان (فلاحو صعيد مصر حياتهم الدينية والاجتماعية والصناعية المعاصرة مع اشارة خاصة الى رؤاسب العصور القديمة) .

وقد صدر هذا الكتاب بعد عمل استمر من ١٩٢٠ : ١٩٢٦ جمعت خلاله الأنسة بلاكيان مادة كتابها حيث كانت تحضر الى مصر برفقة شقيق لها كان يجرى بعض المحريات والبحوث الأثرية عن التاريخ المصرى القديم .

وقد جمعت الأنسة بلاكيان مادة بحثها هذا بمنهج أنثروبولوجى دقيق كدراسة متخصصة فى الأنثروبولوجيا بجامعة أكسفورد ، وقد ألزمت الباحثة في وصف ما جمعت من مادة أو تحليلها على الرغم من أنها - كما نقول الدكتوراة علياء شكرى - قد شرعت تجرى بحثها وفى رأسها فكرة طاغية عن استمرار الثقافة منذ أقدم المصور حتى العصر الحديث ، ولعل هذه الفكرة وسيطرتها الواضحة هي التي دفعتها لتعمق حياة هؤلاء الفلاحين الذين عايشتهم كي تتمكن من التدليل عليها بشكل علمي .

كأسلوب للبحث هو أساس النظرة الشمولية
لجوانب موضوع البحث بتفصيلاته الدقيقة •

ومن ثم يقدم الأستاذ صفوت كمال استبيان
الأزياء الشعبية من حيث تناوله للأزياء الشعبية
القديمة جدا ، ثم الأزياء الشعبية القديمة الشائعة
الى الآن ، وذلك من حيث أن الأزياء الشعبية ،
وبخاصة التقليدية منها ، لها أصولها التاريخية ،
كما أنها تحتفظ بعناصر أصلية أصيلة من الخبرة
المتوارثة لأبناء المجتمع ، كما أنها في الوقت نفسه
تخضع لعوامل متعددة من التغير وأشكاله •

ويقدم أشار الأستاذ صفوت كمال الى ضرورة
ملاحظة أن هذا الاستبيان - ككل استبيان آخر -
قد وضع أساسا لكي يسترشده به الباحث في
أثناء جمع المعلومات عن مادة بحثه ، فقد يجد
الباحث خلال عمله الميداني من المواد والمعلومات
ما لم يتطرق اليها الاستبيان ، اذ أن مصباح
معرفة مواد المأثورات الشعبية متعددة ومتنوعة •

وعلى صفحات هذا العدد - أيضا - يتناول
الأستاذ حازم شحاته « الإيقاع في أحوال الشعبي -
مناقشة المفهوم السائد » حيث يرى الكاتب أن
مفهوم التفغيلة والبهر الذي وضعه التحليل بن
أحمد ليشرح أسس الإيقاع في الشعر الفصيح ،
لا يصلح لدراسة أسس وجماليات الإيقاع في
الشعر الشعبي ، حيث أن الإيقاع في هذا الشعر
لا يمكن فهمه في إطار من « التفغيلات »
و « البحور » و « الزخافات » و « الملل » حيث
تلمب اللهجة والأداء أدوارا حاسمة في تحديد
ذلك الإيقاع •

ويرى الأستاذ حازم شحاته أن نظام المتحركات
والسواكن في الموال الشعبي والشعر الشعبي
بعمامة ، له دور في الإيقاع ، ولكنه ليس كل
شيء ، ولا يتبع النظام الذي وضعه التحليل ، كما
يثير في مقال موضوع أداء النص شفاهة ،
من حيث أن الأداء الشفاهي للنص قد يخلق
نظاما آخر للمتحركات والسواكن فالموال
ليس نصا جامدا على صفحة كتاب ، ولكنه نص

وقد قدم لدراسته بمقدمة تاريخية عن العلاج
بالأعشاب والنباتات ، وعرض الباحث نماذج من
هذه الأعشاب والنباتات ومجالات استخدامها
سواء أكان ذلك في علاج أمراض الرأس من تقوية
للشعر أو تطريته أو صباغته أو في علاج بعض
الآفات التي تصيبه ، كما أوضح أيضا أنواع
بعض الأمراض التي تصيب العيون وبخاصة
الرمم الصديدي الشائع في مصر وطرق علاجه ،
وكذلك ما يستخدم من أعشاب ونباتات في علاج
بعض أمراض الأذن والأنف والحنجرة والبطن
واللسنة •

وقد قدم الأستاذ عبد العزيز رفعت عرضا
تفصيليا لما تتضمنه دراسته الموجزة عن هذا
النمط من أنماط الدراسات الفولكلورية التي لم
تأخذ بعد مجالها الرحب في دراسة المأثورات
الشعبية العربية عامة على الرغم من أهميتها
الواقعية والتاريخية •

ذلك أن عملية رصد أشكال المأثورات الشعبية
وعناصرها على اختلاف مواد هذه المأثورات
وموضوعاتها ، تعد عملية أساسية في أي دراسة
علمية للمأثورات الشعبية ، كما تعدد أساليب
جمع عناصر وموضوعات المأثورات الشعبية
وتسجيلها ووصفها ، ومنها أساليب جمع مواد
المأثورات على أساس من استبيانات العمل
الميداني •

وفي هذا المجال يقدم الأستاذ صفوت كمال
نموذجاً من نماذج استبيانات العمل الميداني في
جمع الأزياء الشعبية ، على أساس أن وضع
استبيانات للعمل الميداني تتوافق مع طبيعة كل
مادة من مواد المأثورات الشعبية وهو أساس علمي
من أسس تحديد مواصفات الموضوع المطلوب جمع
مادته ، واستقصاء مواصفات العناصر المكونة له ،
وهو مرشد أيضا في البحث الميداني وبخاصة
للباحثين الذين يتناولون جمع مادة موضوع محدد
من قطاعات متنوعة ومتفرقة داخل المجتمع • إن كل
استبيان له غرضه العلمي ، والغاية من وضعه ،
علاوة على أهميته في تحديد مواصفات المواد
المجموعة ميدانيا ، كما أن الاستبيان بطبيعته

وفي مجال البحوث الميدانية التي أجريت عن مواد متنوعة من الماثورات الشعبية ، يتفهم هذا العدد دراسة عن خروط الحشيش أعدتها الأستاذة عصمت أحمد عوض عن بحث ميداني أجرته في بعض أحياء القاهرة ، تبعت خلاله آثار هذه الحرفة التقليدية ، وبخاصة أن لطفه خروط الحشيش تقاليد متوارثة في مصر منذ حقب سحيقة في تاريخ الحضارة المصرية ، فلقد تميز الصانع المصريون منذ أمد بعيد بتفوقهم الملحوظ في فن خروط الأخشاب وتطعيمها بسن الفيل وعظام الحيوان والأحجار الكريمة ، وكذلك في تشكيله بأشكال مختلفة ، ويتضمن بحث الأستاذة / عصمت أحمد عوض وصفاً للأدوات والآلات التقليدية والمستخدمة المستخدمة في هذا العمل الفني الدقيق ، وتعريفاً بأسلوب وطريقة استخدامها من خلال لقاءات أجرتها الباحثة مع بعض الفنانين المتخصصين في هذا النمط من أنماط الفنون اليدوية المتوارثة ، شارحة في الوقت نفسه المراحل المتعددة التي يتم بها هذا العمل منذ بداية تقطيع الحشيش إلى تشكيله النهائي في تكوين فني متميز . وقد أوضحت الباحثة ذلك بالرسوم التوضيحية والصور الفوتوغرافية مع تحديد كل شكل وسماته ومسمياته ووظيفته ، كما أوضحت أيضاً في ختام بحثها دور وزارة الثقافة في رعاية هذه الحرفة الفنية التي تعد من أهم الحرف التقليدية الدقيقة في تراثنا ، سواء أكان ذلك من خلال معهد الحرف الأثرية ، أم من خلال رعاية الصانع أساتذة هذه الحرفة التي أخذت تزدهر في السنوات القليلة الماضية ، مما يؤكد التواصل بين القديم والحديث في عطاء فني يضفي على الحياة المصرية المصرية طابعا جمالياً عريقاً .

وفي هذا العدد - أيضاً - يقدم الأستاذ الأدب توفيق حنا حكاية « يا عين يا ليل » ، تلك الحكاية التي شهلت حدثاً مهماً في حياتنا الفنية المعاصرة حينما قدمت في شكل أوبريت مصري حديث على خشبة مسرح الأوبرا عام ١٩٥٦ .

ويرى لنا الأستاذ توفيق حنا حكاية « يا ليل يا عين » كما سمعها منذ أكثر من أربعين عاماً في

شفاهي تتحدث جمالياته بالعلاقة بين الراوي والمستمع ، والدراسة في حد ذاتها تثير قضية مهمة في دراسة الأدب الشعبي بعامة من حيث دور المؤدى في فنية أداء النص الشعبي الشفاهي .

وعن تصميم رسوم الفارس والفرس في الفن الشعبي وأصولها في التراث الإسلامي يقدم الأستاذ الدكتور مصطفى الرزاز دراسة فنية تحليلية لهذه الرسوم ، موضحاً في الوقت نفسه العلاقة بين الصور الشعبية المطبوعة بالألوان وبين الأصول الشفاهية اللفظية والأدبية لموضوعات هذه الرسوم في السير الشعبية ، ومفسراً في الوقت ذاته عناصر تصميم اللوحات المطبوعة وأسسها ومروها وعلاقاتها بالمتجمع الإسلامي الشعبي ومزاجه المتميز من حيث أن هذه الصور الشعبية المطبوعة بالألوان هي تعبير مباشر عن مزاج شعبي إسلامي متميز ويتضح ذلك من خلال ما تتضمنه هذه الصور من رموز وفيما تتبينه من موضوعات مختارة بدقة وعناية من أحداث السير للتمييز عنها ، مما يدل دلالة واضحة على أن الفنان الذي صور هذه الموضوعات كان على دراية دقيقة ومعرفة شاملة بأحداث الموضوع الذي يصوره .

ويوضح الأستاذ الدكتور مصطفى الرزاز في ختام دراسته الصفات المميزة للتصوير الشعبي ، وبخاصة المطبوع على الحجر والذي يصور الحيول والفرسان ، وكيف أن للرسام الشعبي نظرة شمولية وإعية ، وهو حينما يسالغ في أحجام الأشياء إنما يفعل ذلك تعبيراً عن أهميتها ، كما أنه يصغر من حجم العناصر الأقل أهمية أو يحذفها . كما أن الرسام الشعبي يمزج بين الكتابة والرسم ، وبذلك يجمع بين الرموز الفنية واللفوية حرصاً منه على وضوح عمله الفني بالنسبة لجمهوره .

والدراسة بطايعها التحليل الفني تعطي إضافة جديدة لمعاملات تقييم الإبداع الشعبي تراثاً وماثوراً وتكشف في الوقت نفسه عن الخبرة الفنية للفنان الشعبي في إخراج عمله إلى جمهوره المتلقي لهذا المصل وبإدراك واع لطبيعة وغاية موضوعه الفني .

١٩٦٥ م ، سواء بمقالاته أو بما ترجمه من دراسات عن الفولكلور العالمى .

وتأتى دراسة الأستاذ جمال عبد الرحيم ، أحد رواد الاتجاه المعاصر فى استلهم وتوثيق الألبان الشعبية فى أعمال موسيقية جديدة ، لتكشف لنا عن أساليب علمية معاصرة فى استلهم الموسيقى الشعبية فى الأعمال الفنية من خلال دراسته عن التناول المعاصر للأغاني الشعبية فى التأليف والموسيقى .

يقدم الأستاذ جمال عبد الرحيم بخبرته العلمية الدقيقة كأستاذ للتأليف الموسيقى ، وكؤلف موسيقى أيضا ، نماذج من بعض أعماله الموسيقية ، وبخاصة فيما يتعلق بأغاني الأطفال الشعبية المصرية مما قام بصياغتها صياغة علمية وفنية جديدة تتوافق مع احتياجات العصر الثقافية والفنية .

وقد نشأت الحاجة الملحة الى ذلك - كما يقول الأستاذ جمال عبد الرحيم - عند انشاء كورال الأطفال بالكونسرفوتوار الذى كان يفتقر الى وجود اغان مصرية الروح ، عربية الكلمات .

كما تتضمن دراسته نماذج أخرى من موسيقى باليه حسن وتعبير اعتمده فيها الأستاذ جمال عبد الرحيم على التعبير عن الروح الشعبى المصرى وملامح الشخصية المصرية فى تواصلها التاريخى الى

وفي مجال الرؤية العلمية لموضوعات الإبداع الشعبى الفنية ، يقدم الأستاذ سمير جابر موضوعا مهما من موضوعات دراسة أشكال الرقص الشعبى وتكوينها تدوينا علميا ، بأساليب التدوين العلمية العالمية ، ويثير الأستاذ سمير جابر - وهو أحد المتخصصين فى دراسة أنماط الرقص الشعبى وتحليل عناصره وتدوينها ، كما أن له خبراته المتميزة أيضا فى مجال تصميم الرقصات الشعبية لتقديمها فى عروض فنية جديدة - يثير قضية مهمة ترتبط بضرورة معرفة مكونات وعناصر الرقص الشعبى معرفة علمية باعتبار أنه شكل من أشكال التعبير عن وجدان المجتمع وفكره ، يتميز بأن له لغته الخاصة ،

مدينة الاسكندرية ، ثم ما تداعى بعد ذلك من معانى هذه الحكاية على ذهن أحد الرواة بعد ذلك بأكثر من عشر سنين ، وربط الأستاذ توفيق حنا برويته الفنية الحقيقية بين الحكاية والمقال فى سياق أدبى يجمع بين صورة الحب والفراق فى « ليل ياعين » وبين الفراق فى الموال ، ومن ثم نجده بين آيدينا شكلين مختلفين لموضوعين مختلفين أيضا ، هذا نثر مصاغ فى حكاية ، وذلك شعر يصف حالة وجدانية لا يجمع بينهما غير عنصر الاسى من فراق الأحبة وغد الزمان - فراق الأحبة بالحياة ، وهجر الأصدقاء بالمسبات - فالليل لا ينتهى ، والعين لا يفيض لها جفن .

وتأتى - بعد ذلك - ترجمة لأحد الفصول المهمة من كتاب « الحكاية الشعبية » ، الذى وضعه عالم الفولكلور الأمريكى الشهير الأستاذ ستيت طومسون ، أحد الأعلام المعمرين فى دراسة الحكايات الشعبية وتحليلها وتصنيفها ، ففى هذا العدد ، يقدم الأستاذ أحمد آدم ترجمة الفصل « الحكاية الشعبية فى الأدب القديم » ، الذى تضمنه كتاب طومسون السالف الذكر ، والذى نشر عام ١٩٤٦ م .

وفى هذا الفصل يتناول طومسون العلاقة بين الحكايات الشعبية والأدب القديم ، من حيث وجود كثير من هذه الحكايات الشعبية الشفاهية فى بعض الروايات الكلاسيكية الأدبية ، كما يثير الكاتب فى هذه الدراسة مشكلة مهمة من مشكلات دراسة الحكايات الشعبية من حيث أن الرواية الكلاسيكية القديمة هى الأصل الذى اقتبست منه الأشكال الشفاهية الحالية ، أو أن القصة فى العمل الكلاسيكى القديم هى رواية منقولة فحسب .

ويتناول هذا الفصل ، من كتاب طومسون ، دراسة الحكايات الشعبية فى الأدب المصرى والبابل والأشورى واليونانى القديم .

وفى الواقع أن كتاب طومسون هو من أهم الكتب العالمية التى تختص بدراسة الحكايات الشعبية .

والأستاذ أحمد آدم من الباحثين الذين شاركوا فى تحرير هذه المجله منذ صدورها فى عام

وتحليله لهذا الكتاب المهم من كتب دراسات ألف
ليلة وليلة الجهد الذى بذله الأستاذ فاروق
خورشيد فى جمع مادة كتابه مبينا القيمة العلمية
والأدبية له كمرجع من مراجع المكتبة الفولكلورية
المهمة .

ومع دراسات ومقالات هذا العدد تأتى جولة
الفنون الشعبية لتقدم عرضا موجزا لما شهدته
الساحة الفولكلورية المصرية من أوجه النشاط
الثقافى والفنى خلال الأشهر القليلة الماضية ،
اذ تقدم تغطية موجزة لما دار فى أمسية الغناء
الشعبى حول (فن الوال) وملخصا للمعرض
الحادى عشر للجمعية المصرية للفنون الشعبية ،
وحفل اشهر جمعية دراسة المأثورات الشعبية
الذى أقيم بمناسبة الاحتفاء بعيد ميلاد الأستاذ
الدكتور عبد الحميد يونس ، والمؤتمر الأول
للتنمية الثقافية للقرية المصرية ، الذى انعقد فى
مدينة البدرشين ، ومعرض سيوة الذى أقيم بقاعة
اختاتون بالزمالك بالقاهرة ، ونووة دار الأدب
التي أقيمت حول كتاب (سبع حكايات من ألف
ليلة وليلة) مؤلفه انطويه ميكيل الأستاذ بالكوليج
دوفرانس والنووة التى دارت حوله مع مترجمته
الدكتورة هيام أبو الحسين والدكتورة سامية
أسمعد .

ومفرداته ، ورموزه التى يجب على دارس الرقص
الشعبى أو المهتم به أن ينتبه إليها .

وتتضمن الدراسة نموذجا لتحليل وتكوين
الحركات أى العناصر المكونة للشكل العام لرقصة
الضمة الشائعة فى بورسعيد .

وفى باب مكتبة الفنون الشعبية يقدم الأستاذ
الدكتور محمود ذهني دراسة نقدية لكتاب
الأستاذ فاروق خورشيد (فى بلاد السندباد) .

وقد أثار الدكتور محمود ذهني عنوانا لدراسته
هو (فى البحث عن السندباد) حيث يقدم
توضيحا للنور الذى تلقاه مادة هذا الكتاب من
إضافة للدراسات العلمية والأدبية للمأثورات
الشعبية العربية فى الكشف عن الواقع التاريخي
لهذه الشخصية كثيرة الأسفار ، والمروعة بالمفاخرات
لا سيما فى البحار ، وكيف سارت مع السندباد
مجموعة كبيرة من الأسماء العربية مثل شهرزاد
وعلاء الدين ومصباح السمرى ، وعلى بابا
وعصائمه الأربعين ، وغيرها من الشخصيات التى
تزخر بها حكايات المجموعة القصصية العربية
(ألف ليلة وليلة) ذات الصبغ العالمى والتى
تعلم درة الأدب الشعبى العربى .

ويوضح الدكتور محمود ذهني فى عرضه

● الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالاً قطرياً ، البحرين ١٦٠٠ دينار ،
سوريا ٢٨ ليرة ، لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان
٤٧٠ قرش ، تونس ٢٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠
ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، النوبة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس
١٠٠ سنت .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات
بحواله بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٩٤ دولار للأفراد ، ١٨٨ دولاراً للهيئات ، مطافا إليها
مصاريف البريد ، البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولاراً .

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة
بولاى ★ القاهرة ٠٠ تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

حول المأثورات الشعبية

قضية المنافسة أحمد على مرسي

يميز المؤرخون لدراسات المأثورات الشعبية أو الفولكلور عادة بين نوعين من الباحثين في هذا المجال ، الأول هم هؤلاء الذين يخرجون الى الميدان ليجمعوا مادتهم منه ، والثاني أولئك الذين يتجهون الى التنظير ، والبحث في الاصول والاسباب • ولا يعنى هذا التمييز الذين يدرسون المأثورات الشعبية أو الفولكلورية في كثير او قليل ، ذلك أن مصطلح الفولكلور يطلق عادة على المادة المجموعة من الميدان ، كما يطلق على الدراسة النظرية لهذه المادة •

وينبغي أن نشير منذ البداية الى أن تعريف الفولكلور أو المأثورات الشعبية له تأثير مهم على الأسلوب الذى تتبعه فى دراستنا ، ومن ثم فانه يبدو غاية فى الأهمية أن نعيد النظر من آن لآخر فى تعريفنا للفولكلور ، والمصطلحات الدالة عليه مما نستخدمه فى دراستنا • ويقودنا هذا الى أن نقرر انه ليس من الضروري أن يكون هناك تعريف موحد يتفق عليه كل الفولكلوريين فى العالم ، لأن ذلك سيكون مستحيلا من الناحيتين العلمية والعملية ، نظرا لاختلاف المجتمعات الانسانية ، ودرجة نموها وتطورها ، وطبيعة بنائها الاجتماعى والثقافى •

ولكن الذى لا شك فيه - على الرغم من هذا كله - أن هناك طريقتين على الأقل يمكننا أن نتأمل من خلالهما المأثورات الشعبية ، وأول هاتين الطريقتين ترى التأكيد على الخصائص التقليدية للمأثور أو المادة الشعبية ، ويعنى هذا الجانب الخاص بالتعبير سواء اتخذ شكل العلم أو الفن أو الحكمة أو غير ذلك ، مع التنبيه فى الوقت ذاته الى الأسلوب الذى يتم به انتقاله من انسان الى آخر ، ومن جماعة الى أخرى •

وثانيتها تهتم بالتأكيد على خصائص أداء المأثور وعرضه ، وتقديره ، وقبل هذا وذاك كيف ينشأ ويكتمل .

وفي الطريقة الأولى ، فإن الاتجاه سيكون الى معرفة الأساليب التي تصبح بها المأثورات الشعبية جزءا من الثقافة ، بينما سيركز في الثانية على الطرق التي يمكن للمأثورات الشعبية بها أن يكون لها استخدامات شخصية أو وظائف اجتماعية . وبالطبع ، فإن كلا الطريقتين تتكاملان معا ، عند مستوى معين من البحث .
على أية حال ، فإننا سنركز هنا على ما تقوم به المأثورات الشعبية أو الفولكلور من عمل ، وكيف تقوم به ، لا على ما هو الفولكلور أو المأثورات الشعبية .

العليا والقيسم ما هي الا تجريدات للثقافة ، فالمأثورات الشعبية تكتسب في هذه الحالة أهمية بالغة ، لأنها هي التي تحول التجريدات الى كتلة من الوقائع الحسوسة ، يمكن وصفها وتحليلها موضوعيا ، بتعابير ذات خصائص فنية سهلة ، واستعمالات مادية مألوفة .

أننا في واقع الأمر نواجه مشكلات كثيرة متكررة الحدوث أثناء رحلتنا في الحياة ، وتقوم المأثورات الشعبية بدور فعال ومهم في التعامل مع هذه المشكلات ومواجهتها . وسنرى كيف يتم ذلك بشكل مختصر جدا .

إن معظم المشكلات التي تواجهنا عادة ، مرتبطة بالمحافظة على الحياة ، سواء بالنسبة للفرد أو الجماعة ، واشباع الاحتياجات المادية الطبيعية من مأكول وملبس ، وماوى ، وتحلل هذه المشكلات عادة بوسائل عملية ومادية عن طريق خلق آلات تخدم أغراضا معينة وابتكار وسائل تكنولوجية لاستخدام هذه الآلات والعمل على تطويرها . وهنا يقوم الجانب المادي للمأثورات الشعبية بدوره بما يتضمنه من ممارسات ، وما يقدمه من حلول للحصول على الطعام وإعداده ، وتوفير الملابس ووسائل الزينة الأخرى - وإيجاد المأوى ، وضمان الحياة ... الخ .

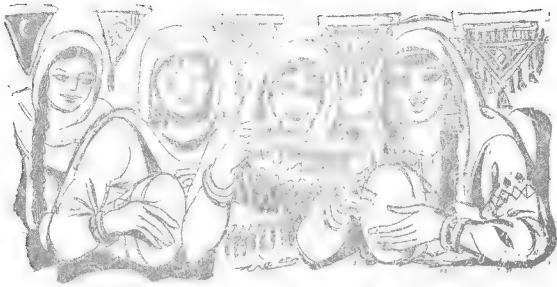
أما النوع الآخر من المشكلات ، فهو مشكلات أخلاقية وجمالية ، ويتم حل هذه المشكلات بشكل تقليدي عن طريق الاقتناع الذي يمشله المثل الشعبي أو تضمينه حكاية ، أو موال ، وإتاحة الفرصة للفرد والجماعة أن يعبرا عن نفسيهما . وهذه الحلول تتسم بأنها ذات طبيعة فنية في جوهرها ، وهي تختلف عن الحلول

إن الفولكلور يبدو - للهواة الأولى - أنه يعني « حكمة ومعرفة جماعة صغيرة تشترك في تقاليدها » . وهذا هو مضمون تعريف « وليم جون تومز » أول من صاغ المصطلح . وقد كانت الجماعة الصغيرة التي تشترك في تقاليد واحدة تبدو بشكل مثالي في الفلاحين الأوروبيين ، وذلك عندما صاغ « تومز » المصطلح لأول مرة . وظل هذا المفهوم مستمرا مسيطرا فترة طويلة على الرغم من تغير طبيعته جماعة الفلاحين الأوروبيين وغير الأوروبيين الآن . عما كانت عليه إبان صياغة تومز للمصطلح .

ولعل اقتراح مشروعا لتعريف الفولكلور أو المأثورات الشعبية ، لا يتنافى مع الأسس العلمية للتعريف أو النظر العلمي للمادة مستفيدا من حصيلة الخبرة التي مررنا بها في دراستنا لهذا العلم في مصر وفي غيرها . هل يمكن أن تتفق على أن الفولكلور أو المأثورات الشعبية « هي كل التعبيرات الفنية الماثورة ووسائل المعرفة التقليدية التي تعبر عن الجماعة أو المجتمع وتؤثر فيها » .

لاشك أن مشكلة سوف تنشأ في هذه الحالة ، وهي ما المقصود بوسائل المعرفة التقليدية في هذا التعريف ؟

إن المعرفة كما نتصورها قوة ذهنية وعملية نستخدمها لحل مشاكلنا ، ومن ثم تكون المعرفة التقليدية أو الماثورة هي المكين الذي تلجأ اليه الجماعة لكي تحل مشاكلها المتكررة المعادة ، وعن طريقها يمكن أن تبتكر وسائل لحل مشاكل جديدة لم يكن لها بها عهد من قبل . ولكي يتم تناقل هذه المعرفة لابد من تجسيدها ، كما لابد من أن تكون واضحة أيضا . وبما أن المثل



لكي تؤثر على فعل ما ، أو تصرف معين ، وذلك في ثوب قشيب يشير البهجة والانشراح ، كما يدفع الى التأمل والتفكير ، فالمثل الشعبي الذي يقول : « الغاوي ينقط بطاقيته » يضرب للمولع بالشيء يبدل من أجله الغالي والرخيص ، وهو يعبر عن هذا المعنى في شكل بسيط ، يدفع الى الابتسام الذي تستثيره موافقة لذين يستمعون الى المثل ، كما أنه يزاوج بين الموقف العاطفي وهو الولع بالشيء ، وبين الموقف العقل وهو « التضحية بالغالي والرخيص عن قناعة ورضى ».

وفي هذه الأغنية تقول الفتيات :

المغنية : يَا مَغْرِبْلَه يَا حَبِيبَةَ الشَّعْرِيَّةِ

المرددات : يَا مَغْرِبْلَه يَا حَبِيبَةَ الشَّعْرِيَّةِ

المغنية : وَالنَّبِيَّ يَا بَا لَمْ تَفَرَطْ فِيهِ ..

: وَالنَّبِيَّ يَا بَنْتِي لَمْ أَفَرَطْ. فُيَكِّي

أَلَا أَمَا يِيحِي بِتَاعِ الْحَرِيرِ

وَأَكْسِيكِي . .

وَأَطْلِعْكِ مِنْ نَيْبَتِ ابْنِي مَرْصِيَّةِ

العملية التي سبق أن أشرنا إليها منذ قليل . كما أنها في مضمونها تحمل اشارات توجه الى عمل اجتماعي محدد ، كما في هذا المثل الشعبي مثلا .

إِنْ قَابَلْتُكَ اللَّيْثِيمُ صُدَّ عَنْهُ : إِنْ كَلَمْتَهُ
فَرُجِبَ عَنْهُ وَإِنْ سَبَيْتَهُ رُوحُ هِمَّةٍ أَوْخَدَ ،
الرَّفِيقُ قَبْلَ الطَّرِيقِ وَكَمَا فِي هَذَا الْمَوَالِ :

أَقُومُ مِنَ النَّوْمِ أَقُولُ يَا رَبَّ عَدْلُهَا
بَكَرْدِي فُضَّادَ عَيْنِي وَيَشْ عَارَفَ أَعْدْلُهَا
وَأَدَى رَيْسِ الْبُخْرِ مِخْتَارَ مَا هُوَ عَارَفَ يَعْدْلُهَا
سَأَلْتُ شَيْخَ عَالَمٍ يَبْقُرَا فِي مَعَادِلُهَا
مَسَلَهُ الْكِتَابُ مِنْ يَمِينِهِ وَتَنَمَّتْ قَالَتْ لِي
يَبْنُو الْمَسَا وَالصَّبَاحَ رَبِّكَ يَعْدْلُهَا (١)

وتقدم هذه التعبيرات أماليب فريدة تعتمد على الحكمة حينا ، واستشارة العاطفة حينا آخر ،

(١) عدلها (الأول) : أجل الحياة سهلة ، رخيصة ، قصاص ، أمام . من عارف : لا أستطيع . أعد لها : عبر إليها أو أصليح من أمرها . أدى ريس البخر : هذا هو اللبطلان المتمكن من مهنته . مختار : متميز . ما هو عارف : لا يعرف يعدلها : يصلح من أمرها ، أو يقودها على الطريق الصحيح يبقرا : يقرأ . في معاديلها : في شئونها ، المساء : المساء .

المرددات : يَا مُغْرِبْلَهُ يَا حَبِيبَةَ الشَّعْرِية (٢).

والرسالة المرسلة هنا واضحة تماما ، لاحتياج الى شرح ، ولكنها صيغت في شكل فنى بسيط، لكي تقوم هي بدورها في صياغة السلوك بشكل معين في لحظة معينة .

اننا نستطيع القول اذن أن الجانب المادى للمأثورات الشعبية ، أو الفولكلور المادى يمثل البعد الآل للثقافة ، أما الجانب المعنوى منه ، فهو الذى يشكل بعدها الأخلاقى والجمالى . . . وكل من البعدين يعبر عن نفسه في أشكال ثقافية ذات قوة دافعة محرّكة ، كما انهما جزء من مشكلات الحياة اليومية ، ويمكن النظر اليهما كأتملة للعادات الموروثة المستمرة في جماعة من الجماعات .

ان دراسة الجانب المادى للمأثورات الشعبية ، والجانب المعنوى أيضا ، تتضمن دراسة للأشكال التى يبدو كل منهما بها ، وعلاقة هذه الأشكال بالوظائف التى تتغير عبر الزمان والمكان بطريقة طبيعية ، وفي أثناء عملية التناقل بين الأفراد والجماعات . ولكن الأكثر أهمية هنا ، هو أن نشير الى أن دراسة المفرد الاجتماعى للفولكلور أو المأثورات الشعبية يمكن أن تساعدنا في التعرف على القوى المحركة لحياة الجماعة ، ماديا ومعنويا . وينبغي أيضا أن نقرر هنا حقيقة نعتقد أنها واضحة تماما ، وهي أن دراسة الجانب المادى للفولكلور أقل تعقيدا ، وأكثر يسرا من دراسة الجانب المعنوى ذلك أن هناك علاقة محسوسة يمكن أن تدرك بشكل مباشر بين الشيء واستخدامه ومن ثم يتحدد شكل الشيء بناء على وظيفته . أما الجانب المعنوى فيبدو أكثر صعوبة ، وأقل وضوحا ، لأنه يتعامل مع الحياة الاجتماعية بكل تعقيداتها ، وخفاياها . وهو لكي يؤثر في فعل ما ، أو يقود الى فعل ما ، لابد من أن يكون مقلبا في شكل نكتة أو مثل أو حكاية ، ذلك أن انتاج الاحساس

الجمالى هو محور التأثير الذى يهدف اليه ، وعن طريقه يمكن أن يحقق ما يريد .

وعلى هذا الأساس يصبح الفولكلور أو المأثورات الشعبية مجموعة من التعبيرات أو وحدة من التعبيرات البسيطة التى ظلت حية لأنها ساعدت على السيطرة على الانفعالات المتكررة ، وحلت المشاكل المعادة ، سواء بالنسبة للفرد أو الجماعة فالفولكلور يساعد على تفريغ التوتر وسياسته وتوجيهه ، ويقوى العواطف التى يقوم عليها الاستمرار الاجتماعى ويقدم حولا للاضطرابات التى تنشأ عادة من المواقف التى تهدد حياة الجماعة . كما أنه يساعد في جانبه المعنوى على المحافظة على الأوضاع القائمة ، الى حد ما ، وذلك عن طريق تشخيص القوى التى تهدد الجماعة سواء من داخلها أو من خارجها ، والايقاظ بأن هذه القوى قد تمت السيطرة عليها . ويعنى هذا في الحقيقة أن المأثورات الشعبية يمكن أن تمدنا بالأساليب التى يمكن للانسان أن يتصرف وفقا لها في مواجهة موقف معين أو قوى معينة معتمدة في ذلك على الخبرة المكتسبة من التراكم الطويل للمواقف التى يمر بها في حياته والنتائج التى توصل اليها ، وقبلتها الجماعة .

ان الانسان في حاجة - على سبيل المثال - الى أن يشخص قوى الطبيعة وظواهرها المحيطة به ، سواء كانت مما يمكنه فهمه أو سواء كانت مما يمكن النظر اليه باعتباره شيئا خارقا يصعب عليه ادراك كنهه . كما أنه لابد له من أن يحاول التعرف على هذه القوى ، والتعامل معها ، حتى يمكنه السيطرة عليها ، ومن ثم قد يبتكر بعض التعبيرات المادية أو المعنوية التى يستطيع بها أن يسيطر أو يتغلب على - أو أن يفهم - هذه القوى أو الظواهر . ولعلنا اذكر هذا المثال الذى يرجع الى طفولتى التى عشتها في إحدى قرى الريف عندما سمعت الرعد لأول مرة فانتابنى الخوف وجريت الى أبى رحمه الله أسأله عن هذه الضججة الشديدة ، فكان رده

(٢) يا مغربله : نسبة الى الغريال ، والمعنى هنا انهاخالية من الشواذب ، نظيفة منتقاة . يا يا : يا ابنى . لم تفرط

فيه : (المعنى هنا لا تتركزى اذهب) ييجى : ياتى . بتاج الحريز : تاجر الحريز . مرضية : راضية .

مواجهة مواقف مشابهة في الماضي والحاضر .

ان المأثورات الشعبية لكي تؤكد قوتها المعنوية في مواجهة المواقف المتعددة في الحياة، لابد أن تكون قادرة على اقناع الذين يمارسونها بأنها تقدم لهم شيئاً متكاملاً ، ذا وحدة مادية ومعنوية ، يمكن التعامل معها ، وفهمها . وتنشأ هذه القوة أساساً من القدرة على تحويل المشكلة أو الموقف الى رموز ، وعبارات وأعراف وتقاليد، تتجاوز حدود تسمية الموقف أو المشكلة، وتضفي عليها عمومية وتقدم لها حلاً في الوقت ذاته .

والمأثورات الشعبية في هذه الحالة لا يعينها أن تحدد شكل الموقف أو مجال الصراع في المقام الأول ، ولكنها معنية بالدرجة الأولى بتقديم الأساليب والوسائل التي يمكن بها تجاوز الموقف موضوع التعبير ، والقضاء على الصراع أو المشكلة التي يمكن أن تسبب خللاً في بنية الجماعة والفرد على السواء ، اذا ما تركت أو هون من شأنها ، أو تم تجاهلها . وهكذا تكتسب المأثورات الشعبية تأثيرها وجودها من استجابتها الصحيحة للعوامل والظروف التي تنشأ بتأثيرها أو مرتبطة بها ، لكي تستطيع القيام بوظائفها التي لا تستطيع الجماعة الانسانية الاستغناء عنها ، ولتؤكد قدرتها على الوفاء بها .

ويستمد التأثير الجمالي والثقافي للنص شعبي تأثيره ، من قدرة هذا النص على تحقيق علاقة المطابقة بينه وبين الموقف أو المشكلة التي يتناولها ، وذلك من خلال تنظيم مجموعة من العلاقات الداخلية والخارجية التي يمثلها النص في تعبيره عن الموقف . ويصبح الغرض من تنظيم هذه العلاقات هو استحداث البهجة ، والسعادة التي يمثلها اكتشاف أن الموقف قد ووجه من قبل ، وأنه متكرر الحدوث ، ومن ثم يمكن السيطرة عليه ، أو التعامل معه . هذا بالإضافة الى ما أشرنا اليه من أن ذلك يعنى التحرر من الضغط والتوتر اللذين يسببهما الموقف أو المشكلة ، مما يؤدي بالضرورة الى امتلاك القدرة على الفعل ، في مواجهة موقف صعب ، تم تشخيصه وتحديد

على أن هذه الضجة هي صوت عراك جمل الصيف مع جمل الشتاء ، وكان هذا التفسير آنذاك مسعداً لي ، ومفهوماً ، ذلك أن صورة الجمل ، وصوته كانا مما استطع أن أدركه وأعيه . وكما أن الانسان في حاجة دائمة الى التعبير عن موقفه من الظواهر الطبيعية المادية، فان حاجته الى الشيء نفسه تصبح أكثر إلحاحاً في مواجهة المواقف الانسانية المتكررة ، رفضاً أو قبولا ، أو نقداً ، فهو في المثل الشعبي الذي يقول « أقول له تور يقول لي احببه » يعبر هنا عن احساسه بافتقار التواصل بينه وبين من يتحدث اليه ، رافضاً الموقف ، منتقداً صاحبه . وهنا يحدث الشعور بالراحة نتيجة الوصول الى تحديد للموقف ، وانها كانت النهاية ، اذ انها خلصت الانسان من توتر حاد ، كان يمكن أن يستمر وأن يؤدي الى خلل اكبر لو لم يتم وضع حد للموقف ، وهو ما قام به المثل .

ويثور عادة سؤال تقليدي بين دارسي المأثورات الشعبية عن كيفية نشأة مثل أو حزر (لغز) أو حدوتة ، وأين نشأ هذا النوع أو ذلك ؟! والحقيقة ان الاجابة على مثل هذه المسألة مضنية للوقت والجهد فيما لا طائل من ورائه، اذ يكفي أن نؤكد أن هذه الأشكال كلها نتاج ثقافي ، تنجزه الذات الانسانية المبدعة وهي على درجة من الوعي الذي يحدده المحيط الاجتماعي والثقافي ، بالحاجة الى هذه الأشكال ، ووقائها بوظائفها التي لا يمكن الاستغناء عنها . ويتسم هذا النتاج الثقافي بأنه مكثف ذاتياً ، بمعنى أنه ليس في حاجة الى مذكرات تفسيرية لشرحه أو تفسير غوامضه ، كما أنه يتسم بالتكامل والوحدة أيضاً وهو عندما يستخدم في اطواره وسياقه الطبيعي ، يكتسب مفزاه ، ويصبح ذا أهمية ومعنى ، وجديراً بأن يتذكر ويتناقل لانه في هذه الحالة يقوم بدور حيوي غاية في الأهمية ، عندما يعبر عن مشاعر وأفكار قد لا تكون واضحة تماماً للوهلة الأولى ، ولكنه يسبر غورها ، ويحاول استكشاف أبعادها ، عن طريق القياس على تجارب وأشكال نجحت في

عناصره • فالموال الذي يقول :

الصَّاحِبُ اللّٰى يَثُوْتَكَ يَقْنُ اِنَّهُ مَاتَ ...
بِإِنْزَلِكٍ مَّبِيْلُهُ وَلَا تَزِدْهُمْ عَلَى اللّٰى قَاتٌ ...
الصَّغِيْرُ بِبَيْطَرٍ وَبَيْعَلَى وَلَهُ هِمَّاتٌ ...

يَتَعَدُّ فِي الْجَوِّ حَامٌ وَالْأَنْثَيْنِ ...

يَمُوتُ مِنَ الْجُوعِ وَلَا يَحْدُوْهُ عَلَى الرَّمَاتِ (٣)

يقوم بعرض موقف صعب أو مشكلة انسانية هي غدر الصديق أو تنكر الصديق لصديقه وهي مشكلة يواجهها الانسان في كل زمان ومكان، وموقف صعب لابد أن يكون الانسان قد صادفه في حياته أو قاسى منه • والموال هنا يستخدم مجموعة من الصور الجمالية التي تشخص الموقف ، وتحدد أبعاده ، فالصقر رمز للعزة والآنفة والكبرياء والترفع كما أن الرمة (الجيفة) رمز للموت وللتعفن والضعف • وهو هنا يضع الصقر كرمز للقيم المثلى والحياة كما ينبغي أن تكون في مقابل الجيفة التي ترمز لما لا يجب أن يكون ، ولكن وما يمثله .. الصقر اذن ينبغي أن يكون أنت • • ينبغي أن يكون الحياة • • القوة العزة ، أما الرمة فهي ما لا يجب أن تكون • • للتدنى ، والضعف ، والتبذ •

اننا في مثل هذا التحليل نهتم بالصور التي قدمها النص ، وعلاقات هذه الصور ببعضها البعض • وسوف نلاحظ أن كل صورة منها تكون وحدة وظيفية تحتاج منا إلى فهمها ومعرفه دورها ، في اطار الصورة الكلية التي يقدمها لنا النص •

ونحن في هذه الحالة نركز انتباهنا على مضمون النص أكثر من تركيزنا على طريقة أدائه وتقديمه ، ومن ثم لا نعرف شيئاً عن المؤدى والمستمعين ولا عن الأسلوب الذي أثر به النص

في نفوسهم ، ولا كيف تقبلوه ، ولا عن رأيهم فيه ، ولا موقفهم من المشكلة التي يعرضها ، وما اذا كان قبولهم له وإدراكهم لعناه وفهمهم لما يحمله من حل للموقف ، سيؤثر على سلوكهم وتصرفاتهم في المستقبل •

اننا بالطبع يمكن أن نجيب على كثير من هذه النقاط ، إذا كان في استطاعتنا أن نشهد الأداء ، وأن نشترك فيه ، وبذلك قد نستطيع أن ندرك أن المؤدى مثلاً حريص في أدائه على إيجاد علاقة حميمة بين النص الذي يؤديه وبين الخبرة والمفاهيم التي استقرت لدى المستمعين إليه ، ومن ثم يمكن أن يدفعهم إلى اتخاذ موقف عقلى أو عاطفى تجاه المشكلة المعروضة والاسلوب الأمثل للتعامل معها ونسوف يكون

من الطبيعى أن نتوقع بعد ذلك أن الناس سيتذكرون إلى حد كبير الأسلوب الذى قدمه النص للتعامل مع المشكلة • سواء قوبل ذلك منهم بالاستحسان أو الاستهجان • وعلى ذلك فإن النص هنا يقوم بدور مهم للغاية هو عرض نموذج من الأفعال التي يمكن اتباعها ، والتي اتبعت من قبل ، سواء عن طريق الدعوة إلى تقليدها ، أو تجنبها •

إن هذا الموال الذي قدمناه له جاذبيته الخاصة التي لا شك فيها ، لأنه حقيقة فنية من ناحية ، ولأنه واقع سلوكى من ناحية أخرى • وكلا الأمرين مهم لاقناع المستمعين بقبول النص وما يمثله ، والقبول هنا هو الخطوة الأولى في عملية التخيل أولاً ، ثم التوجيه ثانياً •

وهذا النوع من التحليل يشير إلى أننا في حاجة إلى مزيد من البحث والتحليل للعروض الشعبية وللمؤدين ومجتمع الأداء ، والتي لن نفهم جميعها دون إدراك للواقع الاجتماعى الذى تنشأ فيه أو تقدم من خلاله • ولكن هذا

(٣) صاحب : الصديق • اللى : الذى ، يفرطك • يتركك تركك • بيطير وببيل : يطير عالياً • همت • هم • يقعد لا يمكن أن ياكل جيفة أو شيئاً تننا •

• يقن : أيقن ، تأكد • على اللى فات : على ما مضى أو على من يبكى • عام والا اثنين : عام أو اثنين • ولا يحود على الرمات

لا يعنى أبدا أن نركز اهتمامنا على هذه الجوانب وحدها ، لأن ذلك سيمنعنا من فهم العلاقة بين الماثورات واستخداماتها * اننا فى واقع الأمر لا نحتاج الى معرفة هذه الجوانب فحسب بل نحتاج أيضا الى معرفة اسباب بقاء نصوص معينة ، واختفاء أخرى ، ومدى تأثير هذه أو تلك

وينبغى فى النهاية أن نشير هنا الى أن التركيز الأساسى فى دراسة الماثورات الشعبية ينبغى ألا يتوقف عند دراسة الأنواع والأنماط الشعبية شكلا ومضمونا فحسب ، بل ينبغى أن يمتد ليشمل النوع وما يحيط به من ظواهر ، وما يرتبط به من علاقات ، يؤثر فيها ، وتؤثر فيه .

أن الماثورات الشعبية يمكن أن تكون أداة للاستمرار ، أو أداة للتغيير ، فما يمكن أن استخدمه لابرهن على أن أشياء معينة يجب أن يحافظ عليها كما هى لأن فى ذلك مصلحة لى وتحقيقا لهدف معين أسعى اليه ، سيستخدمه غيرى أو آخر لكى يحقق به تغييرا سلبيا ، أو ايجابيا تبعا لما يهدف اليه . ولا يستطيع أحد أن يعادل فى أن الفولكلور أو الماثورات الشعبية لها أبعاد وجوانب متعددة ، أهمها هذا التكامل واللقاء بين البعد الذاتى ، والبعد الجمعى وهو ما يجب التنبيه اليه ، لكى نصل الى فهم أعمق للظاهرة ذاتها وأعنى بها الماثورات الشعبية فى تجلياتها المتعددة .

مجلة الفنون الشعبية

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر
الماثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

المشغولون بالسحر في مجتمع اليوم

دراسة في ملامح التغير

دكتور محمد الجوهري

السحر والتغير :

المعتقد الشعبي السحري كما نعرف هو أكثر عناصر التراث الشعبي مقاومة للتغير وأصعبها استجابة للتجديدات ، وأميلها الى الاستمرار والثبات . وهذا ليس صفة « سحرية » غامضة ، ولكنه أمر مفهوم يمكن تبريره ، فهي أمور خبيثة في صدور الناس ، وإذا خرجت للممارسة اليومية أو اصبحت عن نفسها في سلوك ، فإن ذلك يكون على استعصاء شديد ، وبين الفرد ونفسه ، أو بين المرء وخوادمه ، أو في دائرة معسودة أشد التحديد . وهي لا تكون في العادة محلا لكثير من الحوار والجدل بين المرء ومن يعيش معهم ، ولا مجالا للتقييم والتمحيص . ولكنها تتجمع في صدر من يؤمن بها ، حتى تتركز ، ثم تنطلق في صورة سلوك ، وتؤدي بشكل « خاص » ، أو سريع متعجل ، تحيطه في أكثر الأحيان امارات رهبة وعلامات حرص ذاتية .

بها موضوعا على جانب عظيم من الأهمية والطرافة في آن . ولا يمكن عقلا أن تصور موروثا انسانيا لا يتغير ، ولذلك تسجل في البداية هذا التحفظ العام ، وهو أن التغير في هذا المجال بطيء وشاق وعسير ، ولكنه موجود ، وعلينا أن نجتهد لنضع أيدينا عليه .

فالمعتقد السحري ليس بضاعة معلنة ، يمكن أن تتعرض لرياح التغير بسهولة ، ولذلك خضعت - أكثر من غيرها - من عناصر التراث الشعبي - لنظريات الاستمرار ومقولات الثبات . من هنا تصبح دراسة التغير الذي بطرأ على هذا النوع من المعتقدات وعلى الممارسات المتصلة

وتعود أهمية رصدنا للتغير في مجال المعتقدات السحرية الى أنه مؤشر لعدد من مظاهر التغير وعوامله وعملياته الدائرة في عدد من مجالات الحياة الأخرى في المجتمع . فالمعتقدات هي مؤشر الحياة الاجتماعية والثقافية ، والكشف عن التغير فيها اسهام في فهم التغير في خارجها وفيما حولها .

عناصر دراسة السحر :

ولكن كيف نصبدي لدراسة التغير في هذا الميدان الواسع المعقد ، خاصة وأنه ينطوي على جوانب متعددة ! أولها ممارس السحر أو الساحر أو المشتغل بالسحر ، ثم العميل أو المواطن الذي يلجأ الى هذا الساحر ، ثم الأساليب والأدوات والوسائل والعمليات التي يتذرع بها الساحر لاجداث التأثير المطلوب في العمل أو من أجل العميل (أي المعرفة السحرية وتكتيك الممارسة السحرية) ، وهناك نظرة المجتمع الكبير الى أطراف هذه العلاقة ، وهناك الافتراض التي توظف فيها تلك الممارسات السحرية ... الخ .

ولئن يتسع هذا المقام الا لدراسة جزئية واحدة فقط من هذا المركب نلتقطها لتركز عليها الضوء في محاولة لتتبع التجديدات التي طرأت عليها . وقد اخترنا بعض الجوانب المتصلة بالمشتغل بممارسة السحر موضوعا لدراسة التجديد .

أهم الدراسات المعاصرة :

وقد قصدت طائفة من الدراسات العلمية الحديثة لدراسة المشتغلين بالسحر في المجتمع المصري المعاصر ، بعضها خص موضوع السحر باهتمامه وعنايته مثل دراسة د. سامية الساعاتي بعنوان **السحر والمجتمع** ، القاهرة ، ١٩٨٢ ودراسة منى الفرنواني ، وموضوعها : « دراسة أنثروبولوجية لتغير المعتقدات الشعبية السحرية في مجتمع مصرى » . دراسة لمدينة المحلة الكبرى » (رسالة للحصول على الماجستير من كلية البنات جامعة عين شمس اشراف دكتورة علياء شكرى ، القاهرة ، ١٩٨٤) ، وبعضها

الأخر درس السحر ضمن طائفة من المعتقدات الشعبية ، مثل دراسة على المكاري ، وموضوعها « **المعتقدات الشعبية والتغير الاجتماعي** » ، دراسة ميدانية على قرية سيف الدين بمحسافة دمياط » ، (رسالة ماجستير مقدمة لكلية الآداب جامعة القاهرة اشراف محمد الجوهري ، القاهرة ،

١٩٨٢) ، وأخيرا دراسات كاتب هذه السطور عن السحر سواء في دراسته الأولى (عام ١٩٦٦) أو في آخر تلك الدراسات والمنشورة في كتابه **علم الفولكلور** ، الجزء الثاني دار المعارف ، ١٩٨٠ . ودراسات أخرى متعددة لا حاجة بنا الى حصرها في هذا المقام . وسوف أركز في مقال على عرض مللح التغير التالية في شخصية ممارس السحر وجوانب أدائه لعمله وعلاقته مع جمهوره .

١ - السحرة الشباب :

الساحر التقليدي الذي عرفه مجتمعنا ، بل وأغلب المجتمعات في شتى أرجاء العالم ، هو الشيخ المتقدم في السن ، الذي يجاوز الخمسين أو ما حولها . وهو يميل الى جانب وقار السن وقار الخبرة والحكمة في معلوماته وممارساته السحرية ، ورصيدا كبيرا من الحكايات « والأمثال » والكرامات » .

ويمكن القول بأن تلك الصورة العامة مازالت صادقة وصحيحة في خطوطها العريضة ، ولكن طرأ عليها ظاهرة جديدة هي دخول بعض الشباب (أحيانا دون العشرين ، وإن كان هذا نادرا ، ولكن دون الأربعين في أحيان أكثر) الى صفوف محترفي الممارسة السحرية .

ويحدثنا على مكاري في دراسته عن عدد من الشباب الذين احترقوا بممارسة الأعمال السحرية في سن دون الخامسة عشرة ، ويحدثنا تفصيلا عن عدد منهم تتراوح أعمارهم بين الخامسة عشرة والعشرين عاما . وهي حقائق جديدة تماما على ميدان الاشتغال الاحترافي بالسحر . (انظر صفحة ٤٩٠ وما بعدها من رسالته المشار اليها) .

وتحدثت منى الفرنواني في دراستها عن حدوث تغير جذري في مهنة السحر يتمثل في اتجاه الشباب الى مزاوله السحر كهنة .



وصف مجرى العمل السحري بدقة وبكثير من التفاصيل ، مما تتأكد معه خبرتهم ، ويتقدم به موقفهم .

والشباب نتيجة هذا التعليم أكثر اعتمادا على استغلال العقاقير والمواد الطبية الحديثة مما يجعل لتدخلهم ، خاصة في حالات معينة ، لا تقيب عن قنطرة القارى . أثرا فعالا وملبوسا ، يضاف بدوره الى رصيدهم ويدعم مكانتهم .. وهكذا .

والشباب - أخيرا وليس آخرا - أقرب الى فهم واستيعاب طبيعة التغيرات التي تمتدور مجتمعا المعاصر ، فهم أقدر من الكبار على فهم مشكلات اليوم الملحة ، وطبيعة الأزمات التي تواجه العمل « الآن » ، فهم لذلك أقرب الى العمل ، وأكثر راحة بالنسبة له وأكثر نجاحا معه . ولعل ذلك يقدم بعض التفسير لتلك الظاهرة الجديدة الغريبة على هذا الميدان بالذات ، حيث لم يكن يعرف الناس سوى الساحر « الشيخ » .. وكما قلت من قبل ، فإن تلك المكانة التي حظى بها الشباب لا تقدم في قدرة الكبير « وسره » . ولكن التغيرات الحديثة أفسحت للشباب مكانا الى جانب الشيخ لينزل معه الى سوق الاحتراف .

٢ - الساحر التعليم :

تتفق كل الدراسات السابقة على أن الغالبية العظمى من محترفي السحر هم من

وتضرب مثلا بساحر ذائع الصيت في مدينة المحلة الكبرى بدأ دخول ميدان الاحتراف وهو في الخامسة والعشرين ، وكان وقت اجراء بحثها قد بلغ الأربعين من عمره وأصبح يتمتع بشهرة واسعة ونجاح كبير . كما تحكى عن امرأة مشتعلة بالسحر دون الثلاثين من العمر .

هذه أمور تعد في عالم السحر من المستحذات تماما ، ولم تكن تخطر ببال أحد منذ ربع قرن مضى . فممارسة السحر مرتبطة « بالشيخ » ، لغة وعمر في واقع الأمر . فما هي عوامل هذا التحول ؟

نحن نتحدث دائما عن تدخل العناصر الشعبية في تسيير الواقع المعاش - وأن ما نجره من فصل بينها إنما هو من أجل الدراسة وليس فصلا حقيقيا ، كذلك الحال في تحليل هذه الظاهرة . إذ لا يمكن أن نفهم حقيقة هذا التحول الا في ضوء المستحذات الأخرى . كيف ؟

فالشباب أكثر تعلما ، وهو ما يعنى لدى عملاء السحرة اليوم أنهم أكثر علما ، فبوسعهم أن يندمجوا امكانياتهم الذاتية أو الموروثة أو المدعاة (حسب الأحوال) بالرجوع الى أهيات الكتب السحرية ، واستخدام أكبر عدد ممكن من المصطلحات والمفاهيم السحرية ، مما يساعد ولا شك على إيهام العميل . كما يساعدهم في

تصرخ هنا صرخة لها مغزى عميق : « ان التفرع الذى حدث بالمدينة - المحلة الكبرى - والمتمثل فى إقامة الصناعات قد أثر أيضا على الجوانب اللامادية ، ومنها النسق الاعتقادي السحري » (صفحة ٢٦٤ من دراستها) .

وهى تربط ظاهرة دخول المتعلمين الى ميدان الاحتراف السحري بعدد من الظواهر المستحدثة الأخرى فى هذا الميدان اذ تلاحظ أنه : « تبع دخول المتعلمين مهنة السحر - حدوث تغيرات أخرى تتمثل فى صغر عمر الممارس ، وتغير أماكن مزاوله المهنة ، واتجاه هؤلاء الممارسين الى استخدام علمهم وتوظيفه فى محاولة نشر المعتقد » ، فالتعليم قوة اقناع وتأثير ، وقوة علم ومعلومات ، وقوة فهم وتفاعل ، كلها أسلحة يمد بها التعليم صاحبه خاصة فى ميدان يقوم برمته على الاقناع والتأثير وفهم العميل والتفاعل معه . ان انتشار التعليم - مازال على استحياء حتى الآن - بين السحرة المحترفين انما يمثل دعما للمعتقد السحري فى البيئة المصرية المعاصرة ، وسوف نرى من خلال حديثنا عن بعض المستحدثات الأخرى فى فقرات تالية أن هناك عوامل جديدة متعددة تتضافر لبث روح جديدة فى المعتقد السحري فى مجتمعنا اليوم .

ولكن هل يقتصر الأمر على هذا ؟ ان التعليم ليس مجرد موصول الى ساحة الاحتراف ، ولكنه سبيل الى مزيد من دعم المعرفة السحرية وفتح مزيد من آفاق ومجالات العمل السحري نفسه .

تحكى لنا منى الفرونانى عن أحد السحرة المحترفين الذين درستهم من المتعلمين الذى يحرص على مداومة الاطلاع على المؤلفات السحرية « ليمكن من اجراء ممارسات أكثر تعقيدا ، ومحاولة الوصول الى حل المشاكل التى يصعب على الممارس الأمي الوصول اليها » . وهذا الساحر المحترف حاصل على دبلوم لاسلكى ، ويبدل الآن جهودا جادة لتحقيق أقصى درجات الاتصال بالسحر السفلى ، وطلب من الباحثة كتابا حول الموضوع (بشرط أن تكون مكتوبة بخط اليد) لأنه يرغب فى التوصل الى صناعة الذهب بمساعدة الجان السفليين .

الأميين أو أشباه الأميين . دلت على ذلك دراساتنا الأولى ، كما أكدته دراسات زملائنا وتلاميذنا من بعده .

وقد صدم هذه الملاحظة البعض ، اذ يتساءل كيف يتعامل مع كل هذه التفاصيل الفنية ، من عناصر وأشياء ومسميات أزواج وكائنات الخ : وهو الأمي أو شبه الأمي ؟ والاجابة على ذلك أنه كان ممكنا فى ضوء الاكتساب الشفاهي للمعرفة السحرية ، فهو « يحفظ » عن أب أو معلم أو زميل قديم . وقد يخدم نفسه ، ويوسع دائرة نشاطه « بفك الخط » ، بحيث أنه عادة لا يكتب سنوى بعض الحروف ، وفى القليل كلمات كاملة ، ولكنها قليلة جدا وأثران عليها سهل مسور .

ثم لانسى أنه كان يتوجه الى جمهور من الأميين ، فليس فى الأمر أى مشكلة على الإطلاق ، ولم يثر هذا الأمر تعليقا ولا استنكارا من أحد . ويكفى أن نتذكر أن بعض كبار المتعلمين يلجأون أحيانا الى سحرة أميين أو أشباه أميين « يكتبون » لهم حجبا أو تحويطه ، أو حروفا وأسماء تمحى ويشربون ماءها . الخ .

كان هنا هو النمط الشائع ، أما اليوم فقد زاحمه نمط جديد من السحرة المحترفين ، وهم اما تلاميذ فى المدارس ، وأحيانا المعاهد الدينية الأزهرية ، أو الممارس الفنية الثانوية ، أو ما هو أعلى مستوى من ذلك .

فيحدث على المكاوى عن تلاميذ فى مدارس إعدادية وثانوية وأزهرية دخلوا الى ميدان الممارسة عن طريق القراءة ، سواء الكتب أو المخطوطات ، الموروثة عن بعض أقدابهم أو التى يستعبرونها من زملائهم أو من المكتبات العامة . الخ .

ومن ليس تلميذا بالفعل ، فإنه حصل قبسطا من التعليم المنظم سواء فى التعليم الثانوى أو الفنى أو الدينى .

وتحدث منى الفرونانى عن بعض السحرة المحترفين الحاصلين على درجات علمية من معاهد التعليم (ليس فى السحر طبعا !) . وهى

ويمارس بذلك نوعاً من التعليم الذاتي بأدق معانيه .

وقد سجل هذه الحقيقة خاصة لدى السحرة الشباب والأوفر حظاً من التعليم كل من على مكايى ومنى الفرنواي ، كما دلتنا عليه خبرتنا الشخصية مع بعض الحالات الحديثة . ولكن هناك بطبيعة الحال طرق أخرى

ونلاحظ بهذه المناسبة أنه ورغم الاعتقاد السائد من أن السحرة فيما مضى كانوا أكثر مهارة وأقوى قدرة من سحرة اليوم ، فإن بعض الناس يرى اليوم أن الممارس المتعلم الذي يعتمد على الكتب أكثر دراية ، وسره أقوى وانفع ، من الممارس الأمي ، ويقولون عنه انه « قارئ وبهره واسع » (كما سجلت ذلك منى الفرنواي في دراستها صفحة ٢٦٥) .

٣ - الساحر والكتاب :

المقصود هنا كتاب السحر ، والمراد ابرازه هو طبيعة العلاقة « الملحنة » بين الساحر المحترف وكتاب السحر . ففي جميع الأحوال ، أو على الأقل في أغلبها ، هناك علاقة بين هذا المحترف وبين كتاب سحري ما . ولكن هذا الرجل كان يصر دائماً على انكار هذه العلاقة ، فالخبر اليقين عن حقيقة الحالة يأتيه من الأرواح ، وهم الذين يظلمونه على موقف العميل ، وسبب مشكلته ووسائل علاجها . وقد يتوسل الى ذلك بالاستخارة أو فتح الكتاب ، أو عمل المنذر .. الخ .

المهم أنه حرص كل الحرص على ألا ييوح بأنه يعتمد في ممارفه السحرية على كتاب أو كتب بعينها . وكان ساحر الأسس اذا سئل عن كيفية اكتسابه ممارفه السحرية وعن مصدر خبرته التي يمتلكها أرجح ذلك الى الوراثة (ليس المقصود طبعا الوراثة الفيزيقية ، ولكن وراثة الخبرة والمعلومات عن أب أو معلم) . وهذه الوراثة تتم عن طريق التلقين الشفاهي أساسا ، وقد يدعمها ويصاحبها اكتساب بعض الكتب السحرية القديمة والاطلاع عليها . ثم هناك « الكشف » ، والعلاقة مع «المالم «السفل » .. الخ . كما سنوضح فيما بعد .

الجديد أن الساحر المحترف اليوم لا يكتفر للعلاقة بينه وبين الكتاب ، ولا ينكر فضل الكتاب عليه . ولا عجب - في ضوء التراث المعروف - اذا وصله هذا الكتاب بالوراثة عن والد أو استاذ . ولكن العجب المجاب أن يلجأ الى مكتبة عامة ليستعير منها بعض المؤلفات السحرية ، ويتم ذلك بمبادرة شخصية منه .



للحصول على الكتاب : قد يرثه عن والده أو عن قريب ، وقد يشتريه من المكتبات العادية أو من الموالد ، وقد يستعيره من أجدد الأصدقاء . (وتحكى منى الفرنوانى عن ساحر شاب أقام صلة عاطفية مع فتاة ، أخبرته فيما أخبرته بأن والدها كان يمارس مهنة السحر ، وأن لديه كتابا حول هذا الموضوع . قد تركها ومات ، فندبمه حب الاستطلاع - دون أى نية إلى الاحتراف فى بساىء الأمر - لطلب الكتب . وبدأت العلاقة مع السحر ، حتى وصلت إلى الاحتراف) .

والهمم أن نؤكد فيما يتعلق بهذه النقطة أن ظروف الحياة المعاصرة قد أبرزت هذه الوسيلة وأفسحت لها دورا كبيرا فى وصول البعض إلى طريق الاحتراف ، فانتشار التعليم ، وانتشار الطباعة والمطبوعات وسهولة الحصول عليها ، ووجود المكتبات العامة .. كل ذلك جعل الكتب متاحة لمن يريد ويسرت أمام البعض أن يلج طريق الأسرار .

وعلىنا برغم كل هذا الحديث ألا ننفلط الطريق الأخرى لاكتساب المعرفة السحرية الاحترافية كالتلمذة ، والاتصال بالجن وطلب الاذن منهم ، فيؤذن له بالممارسة فى حدود ، والتليس حيث تلبس الساحر روح جنى سفلى أو علوى تسخره للعمل وتساعد على تحقيق أغراضه فى خدمة العملاء .. الخ .

فنحن بحدوثنا عن المستحدثات لاندعى أنها قضت على كل التراث القديم ، فهذا هو المستحيل ، ولكنها أوجدت طواهر وأنماط لم يكن من الممكن تصور وجودها من قبل .

٤ - الساحر والتكنولوجيا الحديثة :

نحن نعيش عصر التكنولوجيا بلا جدال ، كل شئ حولنا تسيره الآلات ، وكل الآلات أو أكثرها تسير نفسها ، أو يمكن التحكم فيها بالبرمجية أو التوجيه عن بعد .. الخ . تلك حقائق العصر ، نلمسها فى الفنون ، وفى الحروب ، وفى الصناعة ، وطبعاً فى السحر .. ولكن كيف ؟

أننا نسمع كل يوم عن « دجالين »

« ومشعوذين » تكتب الصحف عن كشفهم والقبض عليهم يتفردون فى عملهم بالتسجيلات الصوتية ، خاصة امكانيات التسيير والالتصافى الذاتى أو المبرمج ، والفليديو ، والتحكم فى الاضائة الكهربائية (باشاعها وايقافها ، وتلوينها ، وتضليلها .. الخ) وكثير مما لسنأ فى حاجة الى حصره .

وتخبرنا منى الفرنوانى عن ساحر محترف يظل خارج الحجرة التى تجرى فيها الممارسة السحرية والناس يجلس فيها العملاء ، ثم تحدث فزعة وأصوات عالية وتنتاير بعض الأدوات الموجودة فى الغرفة التى تجرى فيها تلك الممارسة . وقد يجعل « العمل يسقط فى حجر » صاحبه وهو جالس .. وهكذا . وهو فى جميع الأحوال ينبه عملاءه الى أنه لم يكن موجودا بالحجرة ، وأن ما حدث إنما حدث بتأثير عزائمه وقلاوته . وكتابته .. فيقرر الجميع ويسلمون .

ويحدثنا على مكارى فى دراسته (صفحة ٥١٧ وما بعدها) عن استخدام العبر السرى فى كتابة الاعمال السحرية ، وبممارسة هذه الالاعيب داخل قاعات المدرسة الثانوية . فهناك يحركون الراس الورق ، والحجارة والطباشير وهم جالسون فى أماكنهم . (مما نجم عنه فيما بعد أن أصبح مدرسو ومدرسات هؤلاء التلاميذ السحرة يلجأون الى هؤلاء التلاميذ لقياس الأثر والبحث عن حلول المشكلات ، وتتم جلسات الاستشارة داخل قاعات الدراسة أو فى فناء المدرسة) .

ان ذلك ليلقى لنا الضرب على الدور المهم الذى تلعبه المستحدثات التكنولوجية فى مجتمع اليوم . فعملاء اليوم ليسوا جميعاً من الأميين ولا من البسطاء ، وخبرتهم بالحياة والناس ليست محدودة كما كانت فى الماضى ، والساحر المحترف محتاج الى قوة الإبهار ليلقى فى قلوبهم الرعب أو يحقق لديهم الاقتناع بقواه الخارقة ويقدريته على تغيير نظام الأشياء .. الخ .. كما ان وقته اليوم محدود ، كذلك وقتهم ، لاهم يستطيعون التردد عشرات المرات ، ولاهم قادرون على

الجلوس اليه ساعات وإيام ، وكذلك هو . وهذه الحيل والألعاب عامل مساعد على ذلك .

ولكن التكنولوجيا الحديثة ليست كلها مجرد الأعيب وليست كلها إيهارا فارغ المضمون وليست كلها دجلا في دجل . . انها يمكن أن تكون دواء فعلا ، وفيثامينات قوية ممتدة المفعول وعلاجا أكيدا للقصور جنسى ، أو حتى دواء مضمونا لعلاج آلام الأسنان أو الروماتزم أو التهاب الأعصاب . ذلك هو الوجه الآخر للتكنولوجيا الحديثة الذى يستغله السحرة المحترفون فى مجتمع اليوم لتحقيق أغراض عملائهم ، والتمكن لهم فى نفوسهم .

لقد أوضحت كثير من الدراسات أن شئون الجنس والعواطف هى أهم أغراض لجوء العملاء الى السحرة المحترفين ، خاصة من أجل فك الربوط . وفى هذا المجال بالذات يبرز دور العقاقير الطبية الحديثة (المشتراه من الصيدلية) ، حيث يقوم الشباب المشتغلون بالسحر بمعالجة الربط السحري (عجز الزوج عن ممارسة الجنس) إعطاء حقن « برندالين » التى يحصلون عليها من الصيدلية ، وذلك بمد أن يزعونها من غلافها ، ويحقنون بها المربوط فتهدأ أعصابه ، ويسترد قواه الجنسية . ولا ينسى هؤلاء السحرة الصغار أن يغلّفوا هذه الحقن بغلاف سحري حاذق ، فلا تغطى الا فى جو سحري تملؤه المزائم ، وتصاحبه الادعية والالفاظ الغريبة على أسماع العميل ، سوريانية وعبرية . (أنظر دراسة على مكاولى) .

ان عملية الربط من بين المظاهر المتصلة بالسحر التى يضطرر الاعتقاد فيها ، ولا تموت ، ويمثل العلاج الطبى « الحديث » مظهرا فريدا من مظاهر التحديث فيها ، الذى يكسبه لها قوة اقتناع ، وتأثيرا فى نفوس الناس ، فهذا الاستخدام للعقاقير هو بمثابة « تحديث » للممارسات السحرية يضمن لها الاستمرار والازدهار والحياة فى ظل بيئة جديدة متغيرة .

٥ - الساحر « الأقدنى » (تغير الزى) :

الصورة التقليدية للمبس الساحر المحترف هى لايس الجلبساب ، أو الكاكولا ، أو فيما ندر النجة والتفطان ، وغطاء الرأس هو الطاقية ،

أو العمامة على طاقية ، أو العمامة على الطربوش ، وهذه هى قطع الزى التى يظهر بها « الشيخ » لدى الممارسة وأمام العملاء ، وقد يكون فى الوقت نفسه فلاسا أو عاملا زراعيا ، يرتدى الزى الملائم للعمل ، ولكنه يتخذ هذا الزى « الرسمنى » أثناء العمل (يستثنى من هذا الكلام عن الزى المشايخ - رجالا أو نساء - الذين تلبسهم بعض الأرواح ، فهذه الأرواح هى التى تحدد لبس ملابسهم ، أنواعها وألوانها وكافة تفاصيلها) .

ولكن هذا الزى التقليدى بدأ يتغير تغيرا جنزيا نتيجة عوامل بارزة ، أهمها دخول فئة من الشباب الى مستوى الاحتراف وتمسك هؤلاء الشباب بالزى الفرنجى « البدلة » ، علاوة على سيطرة التحضر على المجتمع المصرى ، والفة الناس رؤية البدلة أو الملابس الحضرية كل يوم ، فى الواقع وعلى شاشة التليفزيون . ويعنى ذلك أن الزى قد خرج من دائرة عوامل التأثير فى نفس العميل ، أو المساهمة فى رسم العلاقة بين الساحر وجهموره ، فقد أصبح الساحر - كما رأينا - أقدر على التأثير فى ذلك الجمهور بأساليب قوى ورموز ووسائل أكثر فاعلية . ويدلنا على مدى انتشار هذه الأزياء الحديثة مهاجمة السحرة الكبار فى السن لهذا الخروج على المألوف ، ويسبرون عن رأيهم بأن ذلك يفقد الشيخ هيبته ووقاره ومكانته فى نفوس الناس .

وبذلك أصبح من الميسور أن نقابل اليوم الساحر « الأقدنى » بالبدلة الكاملة أو بالقميص والبنطلون .

٦ - الساحر الموقظ :

المعروف من الدراسات المتاحة عن السحرة المحترفين ، أن الساحر المحترف إما أن يكون شخصا متفرغا لممارسة السحر ، أو أنه يمارسه إلى جانب مهنة أخرى . والساحر المتفرغ دائما من أصحاب الشهرة والكسب الوفير .

إما غالبية المشتغلين أمس واليوم فهم سحرة « بعض الوقت » يمارسون الى جانب ذلك أعمال قراءة القرآن بأجر ، أو الخدمة فى المساجد ، أو الوعظ . . الخ الأعمال المتصلة بعالم الحياة الدينية . وقد أشارت منى أفرونانى الى

دون تميز) • بدأ بعضهم ممارسة السحر في سن الثانية عشرة ، وكثيرون منهم في الخامسة عشرة ، وبعضهم بعد ذلك بقليل •

والباحث لدى أصغرهم على دخول حلبة هذا السياق الخطر هي قصة حب لتلميذة زميلة ، أراد أن يتوصل الى قلبها بالأعمال السحرية ، وبدأ الطريق باحثاً عن الحب ، وانتهى محترفاً لممارسة الاعمال السحرية •

والغالب على دوافع اشتغال هؤلاء الصغار بهذه الأعمال هو المغامرات العاطفية وما يرتبط بها ، ثم تحقيق مكانة خاصة لدى زملاء المدرسة ، ثم بين المدرسين (نعم المدرسون !) وأخيراً لدى الجمهور العام • هكذا تتابع الحلقات لنجد قرية من قرى محافظة دمياط يتربع على عرش السحر الاحترافي فيها بضعة شباب بين الخامسة عشرة والعشرين •

واحد بدأ وحيداً في البداية ، ثم أغوى زميلاً له ، واجتمعا بعد ذلك عند زميل ثالث • والتقى الثلاثة بصبي رابع في نادي الشباب بالقرية (١) عند اجتماعهم لممارسة الرياضة (حمل الأقال) • وقادهم الرابع الى الطريق الحقيقي لاكتساب الخبرة والمعارف السحرية غير الكتب - التي كانت متوفرة بين أيديهم - وأقصد التلميذة على أحد السحرة الأطول باعاً والأقوى سراً • • فقادهم الى شاب هو الآخر طالب بالمعهد الديني ، وكونت هذه المجموعة « فريقاً بالمعنى الصحيح ، توزعت بينهم الأدوار ، وأعطى لكل الدور الملائم له ، وفارقهم الننان وتعاون الباقيان ومازالا لكي يدعم كل واحد منهما جهد زميله ويكمله (انظر صفحة ٤٩٣ من دراسة على مكاوي) •

وهؤلاء الشباب هم الذين يتذرعون بالوسائل التكنولوجية الحديثة من مؤثرات صوتية وضوئية وأجبار سريّة وآلات وأدوية وعقاقير طبية وهم بالمقياس التجاري ناجحون ناجحون !

٨ - الساحر في زيارة منزلية :

الساحر التقليدي يجلس عادة في بيته ، في

السحرة الذين يعملون موظفين وعمالا ، بل وعمالا صناعيين في واحدة من قلاع الصناعة في مصر (المحلة الكبرى) • واتضح أن نصف عدد السحرة المحترفين الذين درستهم كانوا عمالا في مصانع المحلة الكبرى وقت اجراء البحث • كما كان من بين النصف الآخر تجارا وتمورجيا • الخ • بينما يحدثنا على مكاوي عن سحرة محترفين تلاميذ في المدارس الثانوية أو الفنية أو المعاهد الدينية الأزهرية • هؤلاء سنتحدث عنهم حديثاً مستقلاً فيما بعد •

ولكن الطريف بالنسبة لهؤلاء الموظفين والعمال أن صفتهم تلك تمثل عامل جذب اليهم ، وتوسيع دائرة المترددين عليهم ، ووسيلة للعملاء ليدوع كراماتهم « وأسراهم » بين الناس. وكلها ضروب من العلاقات العامة التي تعمل على ازدهار عملهم ورواجه •

وتشير مني الفرتواني الى أحد السحرة المحترفين الذي يعمل في أحد المصانع بالمحلة الكبرى ، اذ يوضح هذا الشيخ أن شهرته في ميدان العمل السحري ترجع الى زعلائه في المصنع ، « حيث مرض أحد الزملاء في بداية تعليمه لمهنة السحر • فقرأ له بعض القراءات السحرية فشفي في الحال ، وهلل زملاؤه ، وانتشرت شهرته في المصنع الذي يعمل به منذ ذلك الحين » • (صفحة ٢٧٣) •

٧ - الساحر « التلميذ » :

رأينا أن الساحر المحترف كان ممن يرتبط بمجال الدين بشكل ما ، ولكنه هامش عادة ، فهو ليس سوى فئة دنيا من أبناء هذا الميدان • ولذلك قد لا تعجب أن يرتقي مستواه مع تقدم الحياة والبشر ، ويصبح الساحر المحترف واحداً من طلبة المعاهد الدينية • ولكن أن يصبح تلميذاً بالمدرسة الثانوية أو الفنية ، فذلك تغير سريع وعنيف وغير متوقع ، لأنه مضاد للفكر الرشيد ولرسالة التنوير التي يحملها التعليم الى الناس •

تسجل دراسة على مكاوي عدداً ليس بالقليل من تلاميذ المدارس الذين يحترفون ممارسة السحر (المقصود أداء العمل السحري بأجر أو بمقابل عيني أو خفي ، ولن يطلبه من الناس

نظرهم . ثم أنه في حالة اكتشافه يكون له أكثر من مخرج قانوني ينفي عنه أى جريمة (من وجهة النظر القانونية) .

ولا يمكن أن تقلل من أهمية هذا التجديد ودلالاته البعيدة ، لأن ممارسة السحر كانت ترتبط دائما برهبة المكان ، وسيطرة الخوف على نفس العميل ، وإيمانه بإمكانة الساحر المحترف وسقوطه . الخ . ولكن هذا الغموض وهذه المخاوف لم يكن من المقبول أو من الممكن أن تستمر في ظل المجتمع المعاصر المتفتح الذى تكشف فيه كل الأسرار وتفتحت كل الأستار بفضل التعليم من ناحية ، والديمقراطية من ناحية أخرى . الخ . ولذلك يمكن القول بأن هذا التمييز أصبح بمثابة أداة لاطالة عمر الممارسة السحرية ووسيلة لاستمرارها في ظل ظروف جديدة .

٩ . « فيزيّة » الساحر :

أقصد الأجر الذى يحصل عليه الساحر المحترف نظير أدائه العمل ، سواء في بيته أو في بيت العميل . والمعروف أنك إذا سألت ساحرا محترفا كبيرا في السن عن أجره ، رفض الاعتراف بأنه يأخذ أجرا عن عمل ، لأنه يقدم « خدمة » ، وأنه لا ينتظر عليها أجرا . وقلة قليلة لا تأخذ أجرا فعلا . والمقصود أنهم لا يأخذون أجرا فوريا (أى يدفع عقب تقديم الخدمة السحرية) ، أو لا يأخذون أجرا تقديا (لأنهم يتلقون هدايا أو خدمات) ، أو ليست لهم « تصرف » ثابتة محددة . أما الباقون فيتفاوضون أجورا ، تتفاوت حسب متغيرات كثيرة (★) .

تلك هى أهم ملامح نظام دفع الأجر للساحر المحترف في ظل الظروف التقليدية ، وحتى الماضى القريب . أما الآن فقد شهد هذا النظام تغيرات لها دلالتها إذ أصبح المبدأ السائد لدى الجميع هو تلقي أجر عن أى عمل سحري يقوم به الساحر المحترف ، وأن هذا الأجر في تزايد

« بحجة مخصصة لهذا الغرض ، تكفل له قدرا من الخصوصية مع عملائه ، وفيها بعض لوازم العمل كأدوات الكتابة ، والأوراق ، وأحيانا بعض الكتب ، والمصنف ، ومبخرة . الخ . والقاعدة المتبعة أن يلجأ اليه صاحب الحاجة ، وإن كان من الممكن أن يستدعى هو الى بيت العميل في ظروف معينة ، خاصة حالات المرض الشديد .

ولكن السحرة الشباب اليوم يفضلون « الزيارات المنزلية » ، لأنه لم يتوفر لأحد منهم بعد ، البيت المستقل . بعضهم يمارس العمل في قاعة المدرس ، أو فناء المدرسة ، وأغلبهم يذهب الى العميل في بيته .

وقد سجل هذه الظاهرة الجديدة كل من على «كاوى» فى دراسته على القرية ، ومنى الفروائى فى دراستها عن المدينة الصناعية . ولاحظنا استمرار تمسك كبار السن من السحرة بممارسة عملهم فى بيوتهم حسب النظام التقليدى السائد ، واتجاه غالبية الشباب الى الانتقال الى بيوت العملاء .

ونسوق منى الفروائى فى التدليل على ذلك أسبابا عدة منها : انتشار التصنيع والتعليم مما جعل الأفراد أكثر وعيا وإدراكا ، ومن ثم أصبح اقتناعهم بالممارسات السحرية يتغلب أسلوبا مختلفا عن ذى قبل ، يقوم على قوة البرهان ووضوح إجراءات الممارسة السحرية (قدر الإمكان) . ومن هنا كان اتجاه الساحر الشاب الى ممارسة عمله فى منزل العميل لكى يعطى هذا العميل قدرا من الشعور بالأمان ، فهو فى داره ، ولا يمكن بالتالى أن يخضع لأى خدع ، ثم أن علاقة الألفة التى تنشأ بين الساحر والعمل تلعب دورها فى اقتناع هذا العميل بأهمية العمل السحري وجدواه . والأهم من ذلك أن وجود الممارس داخل منزل العميل يوفر للممارس نفسه أمنا قانونيا ، لأنه تخلق عنه صفة احترام الدجل وتجعل تعقبه أمرا غير ميسور على رجال الشرطة ، ويقلل من خطره فى

★ تتفاوت الأجر حسب مقدرة العميل ومكانته الاجتماعية والاقتصادية ، كما تتفاوت هذا الأجر تبعا لنوع المشكلة التى يمانى منها العميل وضخامتها أو تعقدها كذلك تتفاوت حسب طبيعة العمل السحري المطلوب ، فأجر حجاب أقل من الأجر المطلوب لذك عمل ، أو كتابة « حصن » أو تحويطة لمنح السحر ، الخ .

والتنوير والمائدة ، في ظروف كان المفروض أن تطمس هذه المعتقدات السحرية ، أو تضعف من قوتها ، ولكننا رأينا بوضوح كيف أنها تجدد قوتها ، وتدعم وجودها وتستمر في الحياة حتى اليوم . ولا نريد أن نتشائم ونقول أنها تكسب كل يوم أرضا جديدة « وعلاء » جددا .

علينا أن نتأمل - بعيدا عن هذا المقال - عوامل هذا الاستمرار وديناميات هذا التجديد ، هل تأتي من هذه المعتقدات من الداخل أو أنها تحدث بفعل قوى خارجية ، أعني من خارج دوائر المشتغلين بالسحر .

هل لما تكتبه الصحافة اليوم ، خاصة الصحف القومية الواسعة الانتشار دور في هذا ؟ هل فعلا أخذت وسائل الاتصال الجماهيرى دور أجهزة التنشئة الاجتماعية التقليدية ، كالأسرة ، وبدأت تعمل على دعم هذه المعتقدات في نفوس الناس . قد يقول قائل إن كتابة مثل هذه التحقيقات عن كرامات هذا الولي أو الشيخ

مضطرب ، ليلحق الارتفاع المستمر في الاسعار ، شأنه في ذلك شأن كل الخدمات ، دون أن ينفي ذلك استمرار وجود الأجر المعنى لدى بعض الممارسين حتى اليوم) .

كما أن هذا الأجر يتجه إلى أن يتخذ طابعا موحدا ثابتا عند نفس « الشيخ » ، فلم يعد يتخذ الطابع الفردى المتغير ، أى يتغير سعر الخدمة في ضوء شخصية طالب هذه الخدمة ، ولكنه يصبح موحدا بالنسبة للجميع ، انه يتخذ شكل « الفيزيتة » عند الطبيب .

والقاعدة أن يدفع العميل هذه الفيزيتة الثابتة (لكل ساحر طبعيا تعريفته الخاصة ، كالأطباء أو غيرهم) عند أول زيارة ، وهى الزيارة التى يتم فيها عرض المشكلة ، وربما الاكتفاء بتقديم المشورة الأولية ، أى العلاج المطلوب أو المعالجة المطلوبة . أما إذا اقتضى الموضوع تقديم المزيد من العلاج ، أو القيام بمزيد من الأعمال السحرية ، أو اجراء المزيد من الزيارات . . الخ ، فإن كل خطوة يكون لها أجرها (بناء على اتفاق خاص) .

فأجسر الساحر المحترف له الآن ملامح مستحدثة واضحة ، انه يتجه إلى أن يصبح نقديا في الأساس ، ويتخذ الشكل الثابت المحدد ، وهو في تزايد متصل لأنه كما أوضحت كافة الدراسات المعاصرة ، أصبح الأجر الذى يتقاضاه الساحر هو مورد رزقه الأساسى وعليه تعتمد معيشته هو وأسرته .

خاتمة :

وبعد . . تلك بعض ملامح التجديد المهمة لدى المشتغلين بممارسة السحر في المجتمع المصرى ، عرضنا لها في عجلة ، وهدفنا أن نفهم بعض ما يجرى في هذا القطاع المهم من قطاعات ثقافتنا الشعبية ، وأن نخرج من هذا الفهم بنتيجة عميقة الدلالة مؤداه أن المعتقدات والممارسات السحرية تعمل على تجديد نفسها وتطوير أساليبها لتغالب عوامل موتها ، وتمكن لنفسها وسط ظروف معيشية اجتماعية واقتصادية جديدة تتسم بمزيد من التعليم



مفاهيمنا ومسلقاتنا كالتعليم والتنوير والتحديث
 .. هل يؤدي نظامنا التعليمي الراهن فعلا الى
 تنوير العقول ومحصارها الخرافة ودفع الجهل
 والفكر الغيبي غير المستنير ، أم أنه يمر بهذه
 العناصر المناوئة للتحديث - مرور الكرام ،
 ليدخل الى رؤوس المتعلمين كجزئيات وتفصيل
 دون أن يقتنح عقولهم وقلوبهم بقوة تحديث
 وتنوير حقيقية .

على من يقس اللوم في تجديد هذه القوى
 السحرية لقوتها ؟ ذلك السؤال ليس من
 اختصاصنا كدارسين لعلم الفولكلور ، ولكنه
 ثمرة جانبية لما نبلطه من جهد ونقوص الىه من
 نتائج . نطرحه على المثقفين ليتأملوه ، وهمعنا
 النظر فيه ، ويرتبوا عليه النتائج الواجبة .

أو حتى « المشعوذ » مقصود بها توعية الناس
 وكشف هؤلاء المحتالين ، أو مجرد الاثارة
 واجتذاب القراء .. ولكن هل تسير أمور الناس
 بالنوايا الطيبة والأمنيات الحسنة ، أم أن العبرة
 بالنتائج الواقعية والآثار الملموسة .. فالواقع
 الأكيد أن كثيرا من عملاء المشايخ والسحرة
 يسمعون عنهم للمرة الاولى من الصحف ،
 أو يتأكد لدى الكثيرين منهم « سر » هؤلاء الناس
 الطيبين بما يقرأونه في الصحف . فتلك
 الوسائل تلعب دورا مهما في نشر المعتقد
 السحري والممارسات السحرية ولكن لهذا
 الموضوع حديث آخر .

أما أنه يتعين علينا لكي نفهم حقيقة هذا
 التجديد وديناميائه أن نعيد فحص بعض

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

عادات
دورة الحياة
عند بلاكمان
في كتاب

« فلاحو الصعيد »

د. علياء شكرى

كان يجرى بعض الحفريات والبحوث الأثرية عن التاريخ المصرى القديم . وقد امتدت الفترة التي جمعت فيها مادة كتابها ست سنوات من عام ١٩٢٠ حتى ١٩٢٦ ، أى حتى قبل عام واحد من ظهور كتابها . ولذلك يتضح لنا أن « مؤلفة الكتاب لم تكن تكتب انطباعات رجالة في مجتمع غريب ، ولم تكن تدون في هذا الكتاب مذكرات رجلة لها بين فلاحى الصعيد ، ولكنها كانت باحثة فولكلورية أنثروبولوجية محترفة تملك ناصية فى البحث الأنثروبولوجى وتحافظ على صلتها بالمادة بجامعتها وأساتذتها وزملائها فى أوكسفورد وفى المجتمع العلمى البريطانى آنذاك بشكل عام وليس أدل على ذلك من أن نشاطها البحثى هذا كان يتم بتمويل من بعض الهيئات العلمة البريطانية التي ذكرتها وقدمت لها الشكر فى مقدمة كتابها .

يعرض هذا المقال جانب من كتاب « فلاحو الصعيد » الذى ألفته الأنثروبولوجية البريطانية الآنسة ولين ريد الأكاديمية ويعمل عنوانا فرعيا هو : « حياتهم الدينية والاجتماعية والصناعية المعاصرة مع إشارة خاصة الى دواشب العصور القديمة » (١) . وقد صدر الكتاب عام ١٩٢٧ . وقدم له الأنثروبولوجى البريطانى الكبار ماريت بمقدمة قرئت فيها موضوع الكتاب ، ومؤلفته ، ومنهجها فى تأليفه . إن الكتاب نفسه فيحوى - على مقدمة المؤلفه - ثمانية عشر فصلا تغطى الحياة التقليدية للفلاحى الصعيد ، بجوانبها المختلفة ، تامل نحو ثلاثمائة صفحة من القطع الكبير . ملأوه على بعض الفهارس المهمة الكثيرة .

والآنسة بلاكمان طارسة متخصصة الأنثروبولوجيا فى جامعة أوكسفورد - وكانت تحضر الى مصر برفقة شقيق لها

الممكن أن يكثر في فهم ظاهرة أو تحليل جزئية من جزئيات ثقافة المجتمع الذي يدرسه . ففى حياة كل شعب بعض الجوانب أو المناطق التى يمكن أن تظل مغلقة على أى باحث خاصة لو كان اجنبيا عن ذلك المجتمع . ولا شك أن ذلك تواضع من المؤلف ، ليس يستغرب على العالم المدرب الخبير .

وقد حظى موضوع العادات والتقاليد الشعبية بالجانب الأكبر من اهتمام بلاكان . وقد كان من الطبعي أن نجد هذا الموضوع متدا ومتشعبا يستحوذ على عدد كبير من فصول الكتاب . فقد تناولت العادات فى الفصل الثانى عن النساء والأطفال ، وفى الفصل الرابع عن الميلاد والطفولة ، وفى الفصل الخامس عن الزواج والطلاق ، وفى الفصل السابع عن الموت . وفى الفصل السادس عشر عن الأعياد المورية على مدار العام . تلك هى الفصول التى خصصت بأكملها لتناول العادات ، ومع ذلك فإن هناك فصولا أخرى - على امتداد الكتاب - جاءت بها اشارات متفرقة الى بعض العادات والتقاليد . ولذلك لا نبالغ اذا قلنا أن حوالى نصف مادة الكتاب مما يدخل ضمن موضوع العادات الشعبية .

ونظرا لضخامة الكم الذى قمته من المعلومات عن العادات والتقاليد الشعبية فأننى سوف اقتصر فى العرض التالى على تناول جزء منه فقط هو ذلك المتصل بمسادات دورة الحياة ، مرجحة استعراض بقية موضوعات الكتاب الى مقالات أخرى .

لولا : الميلاد والطفولة :

لقد قمته بلاكان بمعالجة ممتازة لموضوع عادات الميلاد ورعاية الطفل وتربيته على امتداد الفصل الرابع من كتابها « فلاسو الصعيد » . فبدأت بالاشارة الى مكانة الطفل فى المجتمع المصرى بوجه عام ، وإلى اهتمام الأسرة كلها بالطفل ، وتفوق مكانة الطفل الذكر على الأنثى بصفة عامة .

ثم بدأت تستعرض عادات الميلاد ابتداء من ظهور أعراض الحمل . وركزت بصفة خاصة على الوحم فأشارت الى حرص الفلاحات على تليق صور أشخاص ذوى وجوه جميلة والنظر إليها

فنحن انذ لسنبا بصدد عمل من أعمال الهواة أو الرواد ، ولكننا بصدد تقرير بحث علمى كتبه باحث محترف . وعلى هيئة الأساس ستكون نظرتنا الى مادة الكتاب . فأول مزايها هنا الوضع ان العمل الذى بين أيدينا يدور فى إطار محدد فى غاية التجديد . فهو ليس عن الفلاحين المصريين ولكنه عن فلاسو الصعيد . وهو كذلك تجديد لجانب معين من جوانب حياتهم التقليدية . ثم هو ليس استعراضا تاريخيا شاملا ، ولكنه عرض لحياتهم المعاصرة فقط ، وقد أكلت الإلغة ذلك فى عنوان كتابها ، وفى مقدمته ، وفى كل فصل من فصوله . أما الاشارات الى أوجه الشبه بين الحياة المعاصرة والواقع التاريخي القديم فقد ضمنتها فصلا مستقلا فى نهاية الكتاب .

ومع ذلك فأننا لا نغنى بلاكان من الاهتمام الرومانس الذى لابد أن نتفق عليه فى البداية . وهى أنها شرعت تجرى بحثها وفى رأسها فكرة طاغية عن استمرار الثقافة المصرية منذ القدم العصور حتى العصر الحديث . ولعل هذه الفكرة وسيطرتها الواضحة هى التى دفعته لتعمق حياة هؤلاء الفلاحين الذين عاشتهم ، لكي تتمكن من التدليل عليها بشكل علمى .

ولكننا نقر فى الوقت نفسه ، وبالبوضوح نفسه ، أن بلاكان لم تقع ضحية هذا الوهم . أى أنه لم يؤثر على سلامة وصفها ولا أمانته . ولا على تحليلاتها ، ولا على اختيارها لموضوعات الدراسة . أما عن التزام الدقة فى جمع المعلومات وفى عرضها فهى أمور نتوقعها من باحث متخصص ، ومع ذلك فقد أكتسبها المؤلف فى مقدماته بوضوح لا يس فيه ، حيث قالت :

« لقد بدلت أقصى الجهد كي ألزم الدقة الكاملة فى كل ما قرره فى هذا الكتاب . فقد اعتنيت بالسؤال عن كل عادة أو معتقد تناولتها فى هذا الكتاب واستوقفت منها قبل أن أدونها على الورق » . (صفحة ٩ من الكتاب) . ولكننا نطلب مع ذلك من أصحابها المصريين أن يرجعوا كل ما كتبه ، وأن يصححوا لها كل ما قد تكون أساءت فهمه ، ويكتبوا لها بذلك دون تردد . حيث أشارت بحق الى أن الباحث الميدانى الأنثروبولوجى والفولكلورى مهما كانت درجته خبرته ومهما كان ثراء تجاربه فى البحث من

تستعين بالغبال وهو يؤدي دوراً أيضاً في عملية السبوع .

وهناك بعض الممارسات التي تلجأ إليها المرأة إذا تعسرت عملية الولادة ، من هذا أن تزحف المرأة للحامل المتعسرة تحت جبل سبع مرات . ومنها أيضاً أن يمسك الزوج كعب رجله اليمنى في ماء وتشرب الحامل المتعسرة هذا الماء ، ثم يلف القرية سبع مرات دون أن يكلم أحداً . (أنظر صفحة ٦٧ من الكتاب) .

ومع أن المؤلفة قد أجادت في وصف عملية الولادة وشرحت إجراءات مواجهة الولادة الأسرة ، إلا أنها أسقطت من اعتبارها عدداً من الموضوعات المتعلقة بالوضع مثل : علامات الوضع ، ودلالة توقيت الوضع (العناصر التي يستبشر بها وتلك التي ينتظر منها) ، والطعام الذي يقدم للولادة والأذان في أذن الطفل ... الخ .

بعد أن يخرج الجنين من رحم الأم ، تقوم إحدى النساء الموجودات بقطع الحبل السري . وقد اهتمت بالأكسان بتفسير المعتقد الشعبي الخاص بالحبل السري حيث يعتبر « الولد الثاني » أو أنه لطفل لم يكتمل نموه . وتلك ملاحظة مهمة من الأكسان لأنها تفسر لنا اهتمام الممارسة الشعبية المشبهة بالتصرف في الحبل السري والخلاص . والحرس على رميمها في المياه الجارية ، أو دفنها في مكان بعيد ... الخ . وتتمتع المرأة سلوكاً معيناً إن كانت ترغب في أن ترزق بطفل جديد (وهي حريصة على ذلك دائماً) . في هذه الحالة تصفن المشيمة تحت العتبة ، وتخطو فوقها ثلاث أو خمس أو سبع مرات (أهمية الرقم الفردي) لتدخل الروح في جسدها وتلد مرة أخرى . ويتم دفن المشيمة مع رغيف من الخبز ورطل من الملح توضع جميعاً في وعاء من الفخار ، وتغطى بغطاء من الفخار أيضاً (يكون وعاء آخر عادة) . ويهدف كل ذلك تحت أرضية البيت لتجنب وصول القرينة إليه . (أنظر صفحة ٦٣ من الكتاب) .

بعد ذلك تتعرض الولادة حديثاً لعسجد من الممارسات والقيود التي تستهدف الحفاظ عليها وعلى وليدها . وعلى رأس المخاطر التي تتعرض لها هي وليدها في هذه الفترة عملية المشاورة .

طوال مدة الوحم لكي تتجنب المرأة أطفالاً يشبهونهم في جمال الوجه والشخصية (٢) . والوجه الآخر لهذا المعتقد أن تتجنب المرأة الحامل. النظر الى الأشخاص قبيحي الأوجه أو المشوهين ، خوف من أن يولد الطفل على نفس الصورة . كما كن يتجنبين رؤية الميت خوفاً من موت الطفل بعد ولادته (صفحة ٦٢ من الكتاب) ويعرف المعتقد الشعبي بعض الممارسات التي يجب أن تؤدي في حالة حدوث ذلك فجأة أو عن غير قصد من المرأة الحامل . اذ يكسر العقد الذي ترتديه في رقبته . وتفرط حياته ، ويرش ماء على وجهها . ومع خصوبة الملاحظات التي عرضتها عن الحمل والوحم إلا أنها أغفلت تماماً الإشارة الى بعض الموضوعات المهمة المتصلة بالحمل : مثل إعلان الحمل ، واكتساب الحامل حقوقاً جديدة بعد دخولها في الحمل ، والأصنام التي تتجنبها الحامل طوال مدة حملها . وطبعاً أن العناصر الأدبية الشعبية في مدة الحمل لم تظهر منها بالاهتمام الواجب ، ومنها على سبيل المثال الأغماني التي تفنى للحامل .

وقد حظى موضوع الوحم باهتمام بالأكسان فاشارت الى الفكرة العامة للوحم ، والى خطورة علم الاستجابية لرغبات المرأة الحامل المتوحمة حيث يظهر شكل الحادة التي تتوحم عليها ولا تحصل عليها على جسدها الطفل الوليد . من هذا مثلاً أن تظهر ثمار الفاكهة على جسم الطفل فإذا توحمت على عنب ، تظهر على جسده الطفل حبات عنب ، تتلون بنفس لون العنب في موسم ظهوره (صفحة ٦٢ من الكتاب) ، وذلك نقلاً عن أحد الإخباريين . أما هي نفسها فقد شاهدت وحمة رمان على جسم طفل . وذكرت من الأشياء المستهتة في فترة الوحم : اللحم ، والعنب ، والرماد ، والطين ، (ويسمى طين إبليس) .

وانتقلت بذلك الى الكلام عن عملية الولادة نفسها . فلاحظت حرص أم الحامل وقرباتها على مساعدتها أثناء عملية الولادة ، واستعانتهن بالقابلية في بعض الأحيان . وشارت الى أن القابلية إذا حضرت فإنها تجلس معها كرسى الولادة (وقد نشرت صورة له ، دون أن تقدم له وصفاً دقيقاً) . (صفحة ٦٣ من الكتاب) . وإذا لم يتيسر الحصول على كرسى الولادة ، فإن القابلية

١٠: السبب يحظر أن تدخل على الوالدة حديثاً
أى امرأة فقدت وليدها حديثاً (خوفاً من موت
الوليد الجديد) ، وضرورة إخراج القطة التى فقدت
إبنها فى المنزل (والا مات الوليد أو انقطع
اللبن من ثدى الأم) ، وعدم المنول باللحم على
الوالدة حديثاً قبل مرور ٧ أيام على الوضع
(وأن حدث ذلك فإن على الوالدة حديثاً أن تخرج
من البيت وتخطى اللحم ثلاث مرات) كما يحظر
دخول الزوج غرفة زوجته الوالدة إلا بعد انقضاء
سبعة أيام على الوضع .

وإن حدث وخولت بعض تلك القواعد ، فإن
هناك ممارسات مضادة لعلاج ومواجهة الاخطار
التي تترتب على ذلك . فالمرأة التي يقل لبنها
تخرج لزيارة بعض الحجارة المقدسة فى يوم
جمعة ، وتدعو ليعود لبنها يتدفق من جديد (٣) .
كما تصنع النساء صلباناً من العجين تعلقها النساء
الأقباط على جدران البيت لاختافة القرينة والأرواح
الشرييرة بوجه عام . (صفحة ٦٩ من الكتاب) .
وتشير بلاكمان الى اعتشاش تلك الممارسة عند
الأقباط فقط .

ومن العيبى أن يستأثر السبع بهما يدور
حواله من طقوس ومعتقدات باعتصام المؤلفة .
فالسبع هو أولا مناسبة تلقى الطفل أول حمام
فى حياته ، لأنه يحظر غسل الطفل إلا بعد اتمام
سبعة أيام من عمره . والقابلة التي استقبلته هى
التي تقوم بعملية الحمام هذه وتجهز فيه
الاستحمام منذ الليلة السابقة على السبع ،
فتوضع فى ابريق خاص الى جوار الطفل والأم .
ويطلق على هذا الماء : « مية الملائكة » ، ويقصد
بالملائكة هنا قرين الزوج ، وقرين الزوجة .
وقرين الوليد . ويزين هذا الابقير بزينات
تختلف فى حالة الفتاة عن الولد . فبالنسبة
للولد يزين بالسبعة ويوضع عليه منديل أخت
المولد . وبالنسبة للفتاة يزين بمقد ذهبي .

ولا يغسل جسم الطفل كله وإنما يكتفى بيديه
ورجليه ووجهه فقط خوفاً من البرد . وقد يؤجل
حمام الطفل سنوات لهذا السبب . ونحن نستطيع
أن نتخيل طبعا الآثار السلبية لهذا الاعتقاد
الخاطئ . والطريف أن نعلم أن الماء الناتج عن
هذا الحمام يعطى لأحد الرجال فى سن والد
الطفل لكي يعيش الطفل عمرا طويلا كعمر هذا
الرجل .

وفى عشية السبع أيضا توضع ثلاث سلال
فى كل منها شيء من الملح وسبعة أنواع من الحبوب
وتترك كلها لتبيت فى حجرة الوالدة والوليد .
وقد يوضع فى أحدها خبز على شكل كوك
مصنوع من حلقات (شكل دائرى مفرغ الوسط) .
وفى يوم السبع نفسه يوضع الوليد وبعض
الحبوب فى غربال ويحرك على نحو معين ، ثم ترفع
الحبوب ، وتتجول المرأة التي تحمل الغربال
بالطفل فى المسكن وترش الحبوب وهى تردد
« الصلاة على النبى » . (صفحة ٧٩ من الكتاب) .
وتكون القابلة قد كحلت الطفل والبسته عقدا
مكوناً من كيس به سبع حبوب وجزء من الحبل
السرى وبعض الحبوب المأخوذة من السلال السالفة
الذكر :

ويوم السبع هو يوم تسمية الوليد الجديد .

وعملية التسمية هى أهم وقائع هذا اليوم : وتميز
فى حديثنا بين احتفالات التسمية عند المسلمين
والأقباط . فالأقباط يحتفلون بذلك بتعميد
الطفل فى الكنيسة ، ويتم الاحتفال بالنسبة
للبنات بعد بلوغها ثمانين يوماً من العمر ، والولد
عند بلوغه أربعين يوماً . وتشرع طقس التعميد
المتبع فى هذا المناسبة (صفحة ٨٤ من الكتاب) .

أما بالنسبة للمسلمين فيختار الاسم الجديد
للوليد بأيقاد أربع شمعات تسمى كل منها باسم
معين مرشح لطلاقه على الطفل ، وأحياناً تختاف
ألوان الشمعات الأربع ، فتكون كل منها بلون
مختلف عن الشمعات الأخرى ، والشمعة التي
تبقى الى النهاية هى التي يختار اسمها لكي يطلق
على الوليد الجديد . وهذا الاسم هو الذى يبلن
للسلطات كاسم رسمى لتيقده فى سجل الواليد .
ولا يقام احتفال بعيد ميلاد الطفل إلا بالنسبة
للأطفال الذين زرعهم أمهم بعد انتظار طويل
وتتركز احتفالات عيد ميلاد الطفل فى ذببح
ذبيحة : واقامة وليمة للاحتفال وتسلوة القرآن
... الخ .

وواضح أن بلاكمان قد أولت موضوع السبع
اهتمامها ، وكتبت عنه كتابة مستفيضة وقدمت
فيه تفاصيل جديدة وإن أسقطت بعض
الموضوعات الهامة التي يتصل أغلبها بالجوانب
الأدبية والفنية : كاغانى السبع ، والأسماء
الشائعة والمفضلة ، وأسماء التحقير ، والأسماء

المكرومة ... الخ وكلها موضوعات ذات اتجاه ادبي لم تكن تتفق والاتجاه العام للباحثة .

على ذلك في الاهتمام عملية قص شعر البطن ، أى قص شعر الطفل لأول مرة . وهى عملية تحاط بكثير من الطقوس والقيود ، لأن الشعر كما تعلم هو أحد مختلفات الانسان التى ترتبط بوجوده ويمكن أن يتحكم فيها (بالسحر) أن يتحكم فى الطفل نفسه ، وبالتالي يؤثر على حياته أو مستقبله . والتجرب أن يقص شعر البطن ويوصف لأحد المشايخ (إذا كان الطفل مسلماً) أو لأحد القديسين (أن كان الطفل قبطياً) . وفى بعض الأحيان يوصف شعر طفل مسلم لقديس مسيحي والعكس بالعكس . وذلك من مظاهر تبادل الاعتقاد فى القديسين والأولياء بين المسيحيين والمسلمين .

ولا يوجد سن محدد لقص شعر الطفل ، إذ يختلف التوقيت من حالة لحالة ، ربما حسب ظروف الأسرة . ولكنها عندما تتم تحاط بكثير من القيود . فعند المسيحيين يقسم بقص هذا الشعر الأقباط ، ويقوم بها أحد القساوسة بنفسه .

وتصف بلادكم مشاهدتها لأحد الاحتفالات لقص شعر الطفل لأول مرة ، فى إحدى قرى الفيوم . وأشادته بصفته خاصة الى توزيع خبز ولحم على المشتركين وعلى الفقراء . كما كان من عناصر هذا الاحتفال الفناء والرقص والطبل وإطلاق الزغاريد . علاوة على أن الحلاق الذى يقوم بهذه العملية يتقاضى مكافأة مالية كبيرة . ونجد كثيراً من أوجه الشبه بين العناصر الاحتفالية عند المسلمين والأقباط .

ويتم التصرف فى شعر البطن الذى تمت حلاقته بحذر شديد ، حيث يلقن بعناية يقرب مقام الولي أو بالقرب من المكتبة (صفحة ٨٦ من الكتاب) . وإذا كان الطفل عزيزاً على والديه (كان يكون قد ولد بعد طول انتظار ، أو ولد ذكراً بعد عدة اناث ... الخ) فان عملية قص الشعر تتم على نحو مختلف . حيث يحدث أن يترك جزء من الشعر دون قص (على هيئة شوشة فى وسط الرأس ، أو مقبعتها ، أو على الجانبين) . ويوصف شعر الطفل لولى معين ، فلا يقص الا فى مولد هذا الولي . وإذا تمثل الوفاء بهذا البند ، فان تلك

الحصلات تترك لقصها بهذه المناسبة عندما تتاح الفرصة لتحقيق ذلك . وإن كانت هناك تفسيرات واحتمالات مختلفة وكذلك دلالات مختلفة لهذه الحصلات . فنترك خصلة أمامية فى رأس الطفل يعنى فى الفيوم - على نحو ما تروى المؤلفة - أن هذا الطفل وحيد . وذلك خلافاً لممارسة البندر التى أشرنا إليها .

ومن أوجه الاختلاف بين ممارسات المسيحيين والمسلمين فى عملية قص الشعر أنها تتم عند الأقباط فى توقيت محدد ، بعد التعميد مباشرة . أما بالنسبة للمسلمين فليس لها وقت محدد كما أشرنا . (صفحة ٨٧ من الكتاب) . كما تسبق عملية قص الشعر تحنئة يدي الطفل وقدميه قبل يوم الاحتفال بيومين .

وبعد أن تتم عملية قص الشعر لا بد من أن يأخذ الطفل حماماً . ويرتدى طاقية خاصة ، ويركب على ظهر حصان بالمقلوب (أى أن يكون وجه الطفل موجهاً تجاه ذيل الحصان) ، وتصاحبه الموسيقى الى أن يصل الى مكان الاحتفال فى البيت . وتشرح تفاصيل ذلك (أنظر صفحة ٨٨ من الكتاب) . ولم تنشر بلادكم شيئاً عما يتبع بالنسبة لشعر البنات . خاصة عندما يراد تكثيفه أو جعله ينمو بغزارة ، كان يقص مرة لينمو بعد ذلك غزيراً ، أو يدهن بطلاء أو نباتات أو عقاقير معينة لتحقيق الهدف نفسه .

وهكذا نرى أن بلادكم قد أجادت فى عرض كثير من العادات والمعتقدات الدائرة حول الميلاد والطفولة ، وإن كانت قد أغفلت الإشارة الى بعض عناصر هذا الجانب من التراث : ففى لم تشير الى تعبير الطفل على القسومات المختلفة ، كالشى والكلام ، ولم تناقش موضوع طعان الطفل ، ولا عملية التسنين والفاوهر المصاحبة لها ، ولا ألعاب الطفل ، أو الحثان . وطبيعى أنها لم تشير الى أغاني الأطفال ، سواء أغاني مهددة الطفل ، أو تلك التى يغنيها الكبار للأطفال فى البناء الملاعبة أو التى يرددها الأطفال فيما بينهم أثناء لعبهم .

ثانياً : الزواج

تركزت معالجة بلادكم لموضوع الزواج والطلاق فى الإشارة الى سن الزواج ، وحرية الفتاة فى

الاختيار ، والزواج المفضل ، وحفل الزواج ، وسهولة الطلاق وأسبابه .

ففيما يتعلق بسن الزواج لاحظنا المحرص على تزويج الفتاة في سن صغيرة ، بل ان الارتباط يحدث أحيانا على تزويج أطفال عندما يكبرون ويبلغون السن المناسب . ولا تهتم الأسرة إطلاقا بالتناسب بين سن الزوجين ، فيمكن أن يتم تزويج الفتاة برجل في سن والدها أو جدها .

ولما كان الزواج يمثل رغبة عزيزة لكل فتاة ولائحتهما فإن كل أسرة تلجأ إلى إجراءات وممارسات معينة لتيسير زواج البنت التي لا يتقدم أحد للزواج منها أو يتأخر زواجها لسبب أو لآخر . ويأتي على رأس تلك الأساليب بطبيعة الحال اللجوء إلى السحرة والمشايخ لعمل الأعمال التي تحقق هذا . (عرضت لبعض الأمثلة على صفحة ٩٠ من الكتاب) .

أما بالنسبة للزواج المفضل فابن العم هو أفضل زوج لأي فتاة ، إذا كان ذلك متاحا وممكنا وإن لم توضح المؤلفلة درجات القرابة الأخرى التي تل ابن العم ، إذا لم يوجد أو تعتمد الاقتران به لسبب أو لآخر .

وتناولت المؤلفلة بالشرح المفصل إجراءات الخطوة ، وحفل الزواج ، وإرسال الهزاز ، وموكب العروس إلى بيت العريس . . . الخ (٤) . وانتهت في هذا العرض إلى بيان الفروق بين المسلمين والأقباط من ناحية وبين الطبقات الاجتماعية وبعضها من ناحية أخرى . وشرحت كذلك الممارسات التي يقوم بها العريس مع أصدقائه لكي يلحقوا به في الزواج ، أو يقومون هم بها معه لتحقيق الغرض نفسه . ولكنها أغفلت في الوقت نفسه الكلام عن المهر ، ودور وسيط الزواج ، والمعايير التي يجب توافرها في العروس ، والمواجيب التي يفضل فيها إجراء الخطوة أو إتمام الزواج . . . الخ .

وبالسهولة نفسها التي يتم بها الزواج ، بل بسهولة أكبر ، يمكن فصل الخطوة أو فض رابطة الزواج عن طريق الطلاق . وطبيعي أن يلفت هذا الموضوع نظر الباحثة باعتبارها تنتمي إلى ثقافة مسيحية تتبنى الطلاق تقييما شديدا أو

تحظره تماما . وأشارت إلى فرض الزوجة طلب الطلاق ، وأسباب ذلك كما استعرضت الأسباب التي تدفع الرجل إلى طلاق زوجته ، وعلى رأسها عدم الانجاب باعتباره السبب الأول لهذه الظاهرة .

ثالثا : طقوس الخصوبة :

إذا كانت خصوبة المرأة لها كل تلك الأهمية ، لأن عقم المرأة هو سبب طليقها غالبا أو سبب الزواج عليها ، فإن من المنطقي أن تحظى طقوس الخصوبة بمكانة خاصة في الممارسة الشعبية ، خاصة عند النساء . وهذا هو موضوع الفصل السادس الذي اقتصر فيه بلاكان على مناقشة هذا الجانب . فإشارت في البداية إلى انتشار طقوس الخصوبة في كل ثقافات العالم ، وأناستطيع أن أرمض بعض ظواهرها منذ أقدم عصور التاريخ ، حيث تعتمد الحياة القبلية على القوة العددية للقبيلة وخاصة من الذكور . ولكن المصريين المحدثين يتميزون علة على هذا الاهتمام العام بالخصوبة بصح الأطفال حبا شديدا ، والمحرص عليهم أشد المحرص .

وتلجأ النساء إلى عدد من الممارسات كي يرقن بالأطفال ، فيحلمن التائم خاصة من الزواج الأزرق (الحرة الزقاء) . وقد وصفت بلاكان بعض تلك التائم التي كانت عبارة عن بعض ألبقايا المصرية الفرعونية وتحملها النساء ويعتقدن في قوة تأثيرها . (أنظر صفحتي ٩٨ - ٩٩ من الكتاب) .

كذلك تعتقد النساء في قوة الآثار المصرية الفرعونية الأخرى كالأهرامات والمعابد وغيرها من الأطلال . فيخمن إليها وتدور حولها السيدة العاقر صبيح مرث . وأشارت بلاكان إلى أنها لا تدري السبب في ذلك ، ولم تستطع أن تحصل على تفسير معقول (٥) .

ومن الطبيعي أن قوة المشايخ والأولياء والقديسين تلعب - في نظر المتقنة الشعبي - دورا بارزا في اكتساب الخصوبة للمرأة العاقر ، أو المحافظة عليها بالنسبة لمن تملكها بالفعل . وكثيرا ما ترتبط مثل هذه الزيارات لأضرحة الأولياء بفقور معينة توفيها المرأة إذا تحقق لها

الصغير . ويخلط بالماء ، ثم يشرب وفق قواعد معينة ، فيحقق خصوبة المرأة . وفي أحيان أخرى تستخدم المرأة أحد أجزاء الحيوان لتحقيق هذا الغرض . حيث تأخذ الأم التي تريد انجاب طفل آخر قطعة من جلد ثعلب وتلمسها برأس ابنها الوليد .

والمعروف دائما من دراسة علم الفولكلور ان كل ممارسة ايجابية يمكن ان يكون لها الوجه الآخر السلبي ، فكما ان هناك طقوسا للخصوبة . يعرف المعتقد الشعبي أيضا كثيرا من الممارسات التي تستهدف تعويق الانجاب ، أو منعه ، أو تأجيله . وقد أشارت بلاكيان في هذا الفصل الى بعض الممارسات التي يدخل فيها زيت الخروع ، أو تلجأ فيها المرأة الى السحار (وذلك أساسا لعمل « عمل » يعوق امرأة أخرى عن الحمل ، انتقاما منها) . ولكن الطبيعى ان طقوس تعويق الخصوبة أو التقليل منها أقل انتشارا من طقوس الانجاب التي أسهبت المؤلفة في معالجتها فقدمت اسهاما حقيقيا في فهمها والقاء الضوء عليها .

رابعا : عادات الموت

قدمت بلاكيان معالجة كاملة لعادات الموت والحداد . وقد غطت موضوعها بالتفصيل (يمثل الفصل السابع كله من الكتاب) منذ وقوع حالة الوفاة حتى اجراءات الحداد . ولا عجب في ذلك فقد أدركت ، على الأقل من خلال ثقافتها الواسعة في التاريخ الفرعوني ، كما أدركت من خلال معاشتها لواقع الفلاحين في الصعيد مدى احتفال المصريين بالموت واهتمامهم بطقوسه وما يدور حوله من ممارسات . ولا شك ان فهم موضوع كالموت يعد من أوضح الأمثلة على ما قصدت اليه بلاكيان في مقدمتها من ان فهم الحياة المعاصرة للمصريين يمكن ان يساعدنا على فهم الصور والنصوص الفرعونية التي نثر عليها فهما افضل . فالثقافة الفرعونية قد احتفلت بالموت كما لم تحتفل به أي ثقافة أخرى في العالم (٧) ، ومن الطبيعى ان تلتقى العادات نفسها اهتماما مماثلا من أحفادهم المعاصرين .

وقد بدأت بلاكيان استعراضها لعادات الموت بوصف المشهد الذى يحدث عند وقوع حالة وفاة .

الانجاب . ويكون النذر عادة عبارة عن ملابس لتغطية ضريح الولي أو للتعلق بداخله . أو شموع تقاد فيه ، أو زيت المصباح الذى يضيئه ، أو نقود توزع عند ضريحه أو تقدم لخادمه . أو طعام يوزع عند ضريحه ... الخ .

وكما ان هناك أولياء ميتون يعتقد أنهم قادرون على تحقيق ذلك فهناك أيضا أشخاص أحياء يتميزون بخصائص معينة يمكن التماس بركتهم لاكتساب الخصوبة (٦) . وتشير بلاكيان الى أنهم كانوا يعتبرون بها هي نفسها لهذا الغرض . (وهذا أمر مفهوم في ضوء أن المعتقد الشعبي يضيء على « الغريب » أو « القادم من بعيد » أو « المختلف » سمات وقوى فوق طبيعية) .

وتلمب القبور العادية دورا بارزا في هذا الصدد ، فانفضت التي تجدتها للمرأة العاقر أو « الثعوبة » تساهم في علاجها . ولذلك تتردد المرأة على منطقة المقابر ، وتضط على مقبرة ، أو ميت ، أو بالذات طفل ميت ، سبع مرات لتحقيق هدفها في الانجاب . وقد قدمت بلاكيان تفسير الاحال لهذه الممارسة ، اذ يعتقدون ان تغطيتها فوق جثة الطفل الميت تسمح بدخول الروح الى جسم المرأة مرة أخرى ، فيحدث الانجاب . (انظر صفحة ١٠١ من الكتاب) .

ويرتبط بذلك الممارسة البائرة حول الماء المتخفف عن غسل الميت ، حيث تخطيه المرأة العاقر أو تقتسل به للغرض نفسه .

ومن طقوس الخصوبة الأخرى اتباع أسلوب مختلف للدفن لتحقيق الغرض نفسه . من هذا مثلا أن يعمد الأقباط أحيانا الى دفن الطفل المتوفى في لحد ويهال التراب عليه لضمان الحصول على طفل جنينه . أو دفن الطفل المتوفى في وعاء فخارى تحت أرضية إحدى الغرف لتحقيق الانجاب .

وكما اشرفنا من قبل الى الحجارة المقدسة التي تزار لمنع المشاهدة للمرأة الواضحة حديثا ، كذلك تزار تلك الحجارة للحصول على طفل . وتزورها المرأة يوم الجمعة وتؤدي عندها بعض الممارسات لهذا الغرض (انظر صفحة ١٠٦ من الكتاب) . وتدخل بعض أنواع التماس في طقوس الاختصاب ، حيث يؤخذ طلع النخيل الذكر

لم تتحدث عن خطوات العملية ، ولا على الأدعية والنصوص التي تتلى أثناء القيام بها ، ولم تشرح كيفية التصرف في مخلفات الغسل (وإن كانت أشارت فقط إلى كيفية التصرف في الصابون) .
وتلك جوانب أساسية ومكملة للموضوع .

وتتبع عملية التكفين عملية الغسل . فتوضع لنا المؤلفة أنواع الكفن ، وألوانه ، وعدد القطع . وهي في ذلك تلتقي بالآ إلى البعد الطبقي ، والبعد الديني الخ للتغيرات التي تؤثر على عملية التكفين . والحديث عن الكفن يؤدي إلى الحديث عن « الحشبة » أو النعش الذي يحمل عليه الميت من البيت إلى القبر . وهذه الحشبة محور لعدد من المعتقدات والممارسات الشعبية ، وهي لذلك من القطع غير المأدية في القرية ، والتي يلتفت إليها أي دارس لحياة الفلاحين .

وبعد أن تكتمل عمليات تجهيز الميت تبدأ الجنازة . ويتصل بهذا الموضوع الكلام عن النعش وتزيينه ، وحمله ، وترتيب المشيسترين في الجنازة ، ومشاركة النساء وحودها ، ومظاهر الحزن المختلفة التي يبديها المشترون . وهي مظاهر حادة وكثيرة في الصعيد : **فالنساء يصيفن أيديهن ووجوههن وأذرعهن بالثينة وتضع المرأة العين على رأسها وصلوها** ، ويلوحن بالمناديل أو « الطرح » السوداء ، وتتطلق حناجرهن بالصراخ بأقصى ما يستطعن ، إلى حد أن بعضهن يفقدن أصواتهن مؤقتاً - بعد الجنازة من شدة الصراخ والويل . (انظر صفحتي ١١١ - ١١٢ من الكتاب) .

ويتصل بالجنازة الكلام عن صلاة الجنازة ، فأوضحت مكانها وزمانها وكيفيةها . والكلام فيها محدد لأن الممارسة دينية في طابعها العام وتقاصيلها وليست فيها اختلافات جغرافية ولا اجتماعية تذكر .

أما الموضوع المرتبط بالجنازة والفني بالمعتقدات الشعبية فهو سرعة سير الجنازة ، أو كما يقولون سرعة النعش ، على أساس أنهم يتصورون أن السرعة أو البطء إن حدث فهو لثقل النعش أو خفته ، فهي رغبة الميت في التمتع ببنزوله القبر أو رعبته من ذلك وتخلفه وتضاعسه . ويرف المعتقد الشعبي المصري في كل مكان حكايات

اذ يعرض المحيطون بالميت على إعطائه شربة ماء . ويسمعون لو تقبل ولو رشقة منها . ثم يقوم الوجودون عندئذ بعد أن يتحققوا من الموت ، بإغلاق عيني المتوفي وقبه وربط ساقيه . وبعد أهل الميت إلى ذبح حيوان وتلطيف دمه على المكان الذي وقعت فيه الوفاة . ثم يوزع اللحم على الفقراء . أما من لا يستطيع شيئاً كهذا ، فيكتفى بذبح فرخة . وكذلك بالنسبة للأطفال تذبح فرخة أيضاً . ولكنهم يحرصون في جميع الأحوال على تلطيف مكان حدوث الوفاة بدم الحيوان أو الطير المذبوح . أما ملابس الميت فإنها تنزع عنه قبل الغسل ، وتنسسل وتعطي « للفقى » (استخدمت بلاكصان لفظ الفقى للدلالة على الشخص الذي يقوم بالغسل ، والتكفين وقرأة القرآن ، وهذا استخدام غير دقيق ، ولا بد من مراجعته ميدانياً) .

ومن الطبيعي أن يعقب ذلك مباشرة الاعلان عن وقوع الوفاة ، وتلك مهمة تتكفل بها بعض النساء الأقارب أو الجيران وكذلك بعض الدعابات اللائي يدرن في شوارع القرية وهن يصرخن ويولولن رافعات أياديهن بمناديل سوداء ، أو زرقاء ، أو خضراء . وبعضهن يلف القرية سبع مرات لهذا الغرض . وبذلك تأخذ القرية كلها علماً بواقعة الموت . فالصراخ هو الطريقة المعروفة لإعلان الوفاة ، ولم تشر بلاكصان إلى طرق أخرى كالمنادي أو المؤذن (الاعلان من على مندة المسجد بأن فلان ابن فلان قد مات) . . الخ . (انظر صفحة ١٠٩ من الكتاب) .

بعد ذلك تبدأ عملية تجهيز الميت ، والتسلسل الطبيعى لها يبدأ بالفصل . ويحرص الناس عادة على الحصول على ماء الغسل من مصدر خاص (له قداسة أو بركة معينة) ، فيجلبونه من مسجده أو بئر مقدسة أو ترعة متسوية لأحد الأولياء . وأشارت هنا أيضاً إلى أن الفقى هو الذي يقوم بالغسل ويحصل في مقابل ذلك على ملابس المتوفي والصابون التبقى من عملية الغسل . والطابع العام لعملية التجهيز هو ضرورة إنجازها بأسرع ما يمكن ، لما لعمله من أن « أكرام الميت دفنه » ، وكذلك لأن حرارة الجو في صعيد مصر تعتم هذا الإسراع . وطبيعى أن نتصور أن بلاكصان لم تشهده عملية غسل ، لأنها

الملبس والمأكول والعادات الشخصية والاجتماعية طوال فترة الحداد . وقد أشارت المؤلفة (1) بعضها ولم تشر الى البعض الآخر . فلاحظت أهل الميت لا يوقدون نارا للنبط طوال فترة الحداد ، ولكنها لم تشر مثلا الى القيود في الملبس (من حيث الألوان أساسا) .

وتعد زيارة القبور من أبرز مناسبات تربية الأحياء عن حزنهم على الميت وتكريمهم للذكر
ويزور فلاحو الصعيد قبور موتاهم في اليوم السابع حيث يوزعون « الرحمة » باسم الميت (على روحه) على الفقراء ، وهي تتكون أساسا من خبز أو كحك . وهناك يدعون « الفقى » إلى تلاوة القرآن مقابل حصوله على جزء من الرحمة وشئ من المال . وتكرر هذه الزيارة في اليوم الخامس عشر واليوم الأربعين .

وعلاوة على هذه الزيارات القريبة على تاريخ وقوع الوفاة ، هناك زيارات دورية تتم بعد ذلك بشكل منتظم ، طالما ظل الأحياء على وفائهم للذكرى فقيدهم . وتسمى مثل هذه الزيارة الدورية « الطلبة » على الميت . وتتم في العادة يوم الخميس أو الجمعة (بسبب الاعتقاد بأن روح الميت تحضر إلى قبره في ذلك اليوم) . (انظر صفحة ١١٧ من الكتاب) . وتصحب النساء معها « الرحمة » ومعها شئ من سنف النخيل والحلويات عند الأغنياء . وهناك يدعون الفقى لتلاوة القرآن ، وقد تنهمك بعض النساء في تكرار مشاهد العويل والصراخ ، خاصة إذا كانت الوفاة حديثة العهد أو الميت عزيزا بشكل خاص . كما يناجى الميت ويسلمن عليه . وتستمر « الطلبة » نحو ساعتين أو ثلاث ساعات في كل مرة .

ومع اجادة المؤلفة في وصف الطلبة وتقاصيلها ، إلا أنها لم تنبه إلى القيام بهذه الزيارات في بعض المناسبات النورية المحددة على مدار العام . من ذلك مثلا حرص الناس (النساء خاصة) على الطلوع على ميتهم في أول رجب ، ونصف شعبان ، وعيد الأضحى ، وعيد الفطر ... الخ ، وتقتصر بعض الأسر أحيانا على تلك الزيارات النورية ، حيث لا تسمح لها ظروفها أو أوضاعها للطلوع الأسبوعي المنتظم . ولكن هذه الفترة جاءت دقيقة ومفصلة رغم هذه الثغرات البسيطة .

لا تنتهي عن النعوش الطائفة ، أو تلك التي تسمره في مكانها كالصخر ولم يستطع الرجال زحزحتها لخوف صاحبها من أعماله القبيحة في الدنيا أو انتظارا لقيام شخص عزيز عليه لم يودعه (أم أو أب ينتظران وصول ابنهما ليودعهما) . الخ) ويعرف المتقدم الشعبي أيضا عددا من الأساليب التي تهدف إلى معالجة الحزن والانتفاء بالجثة في هدوء إلى القبر . (من ذلك مثلا الموران بالنعش عدة مرات بحيث يفقد الميت داخل النعش الاحساس بالاتجاه . فلا يعود يعرف أنه متجه إلى القبر وذلك حسب التفسير الشعبي طبعا) .

بعد ذلك يدور الحديث عن القبر ونوعه وشكله وهندسته ... الخ . وقد لاحظت بلاشك أن شكل القبر ونوعه يختلف حسب طبيعة الأرض التي يبنى فيها القبر . فالحد هو الشكل الشائئ في الأراضي الصحراوية ، أما في الأراضي الزراعية وبالقرب منها فتبنى غرف تحت الأرض ، تختلف في حجمها ومساحتها ونوعيتها مبانيها تبعاً للمستوى الاجتماعي الاقتصادي للأسرة . وفي حالة وجود غرف ، فإن أحداها أو بعضها تخصص للرجال ، ومثلها للنساء .

بعد أن تتم عملية الدفن ينتقل الموضوع لتقائنا إلى الحداد وصور التعبير عن الحزن . فقلت نظر الباحثة مظاهر الحزن الشديد الذي تبديه النساء من نواح ، ولطم ، وصراخ ، وإداء حركات إيقاعية منتظمة بالجسم . فوصفتها جميعا وصفا تفصيليا . وتستمر « الفترة » في العادة سبعة أيام أو ثلاثة حسب الظروف . ومادة الاحتفال الرئيسية في كل ليلة من ليالي الماتم هي تلاوة الفقى لبعض آيات القرآن الكريم (ويحصل في مقابل ذلك على شئ من المال والسجائر والقهوة) .

وفي اليوم الثالث للوفاة يحضر العريف إلى البيت لترتيب القرآن بهدف التأكد من خروج الروح من المنزل . (في بعض المناطق الأخرى يحدث ذلك في الليلة الأولى للوفاة ، وليس في الليلة الثالثة) .

وتلتزم نساء الأسرة ووجالها ببعض القيود في

تلك أبرز ملامح معالجة الاستاذة بلاكمان
للموضوعات دورة الحياة في كتابها «الاحوال الصعبة»
وسنحاول أن نغطي بقية موضوعات العادات
والعقائد وغيرها من موضوعات دراسة الفولكلور
التي عالجها هذا الكتاب معالجة ممتازة في مقالات
تالية بإذن الله .

ويكفي أن نذكر لها - فوق ما سبق - التفاصيل
والملاحظات الدقيقة التي أوردتها من مأتم الأقباط.
ومظاهر التعبير عن الحزن عندهم ، فهي أسهام
علمي عظيم الشأن لم تلقته إليه كثير من
الدراسات التي تناولت عادات الموت .

(١) Winfried S. Blackman, The Fellahin of Upper Egypt, their religious
Social and Industrial life to-day with Special Reference to Survival from
Ancient times», George G. Harrp and Company Ltd., London 1927.

(٢) وقد أشارت بلاكمان الى ملاحظة طريفة حيث كانت الفلاحات الحاملات ينظرن كثيرا لتي
ينجبن اطفالا على هيئتها وجمالها . انظر الفصل الرابع من الكتاب ، خاصة ص ٦١ - - ٩٢ .

(٣) أشار محمد الجوهري في دراسته للأولياء الى أن هناك صورا متعددة تعبرس الأولياء في المجتمع
المصري ، فهناك الأولياء الأحياء والأموات ، وهناك الأولياء الرجال والنساء ، وهناك علاوة على الإنسان
لقدس لعناصر طبيعية : كالشجار المقدسة (شجرة العذراء) ، والعيون المائية ، وبعض قطع الحجارة
(بعض الأحياء المقدسة في الدنيا) ، وبعض كهوف أو مغارات الجبال ... الخ . انظر مزيدا من التفاصيل
عند : محمد الجوهري علم الفولكلور ، الجزء الثاني (دراسة المعتقدات الشعبية) ، دار المعارف ،
١٩٨٠ .

(٤) لم يكن تركيزها متوازنا في عرض مختلف الموضوعات أو تناول مختلف عناصر حلل الزواج .
فإنها مثلا أسرفت في وصف رقص اللتيات في الحفل (الرقص الشرقي) ، وكيفية أدائه وليس القصة
التي ترقص ، وتعبية جمهور الحفل لها .. الخ ولعل غرابته بالنسبة لها هي التي دفعتها الى أن توليه هذا
الاهتمام الكبير ، الذي جاء أحيانا على حساب جوانب أخرى من الحفل لم تنسل حظها من الوصف
والتفصيل . انظر مثلا صفحة ٩٣ من الكتاب .

(٥) ليست هذه الظاهرة سمة فريدة للقرى التي زارتها بلاكمان ، ولا هي مقتصره على الصريات
الحديثة ، ولكنها معروفة منذ العصور الوسطى . وتسمى تعاقيل الفراغة أحيانا « المسخيف » (أي
مخلوقات سخطها الله على هذه الحالة » ، كما يعتقد أن المعابد والهياكل الفرعونية هي مقر لنجان والعفاريت
والأرواح . وهي التي شيدتها ، وهي التي يلتصقون منها التلع والمساعدة . انظر محمد الجوهري ، علم
الفولكلور ، الجزء الثاني ، دراسة المعتقدات الشعبية . مرجع سابق .

(٦) من هذا مثلا الأولياء الأحياء ، أو المياديب ، أو شعافه الطول ، أو اشخاص عاديون ولكن
لهم سمات معينة مثل ذلك الذي يكون عمه خاله ، انظر للرجع السابق مزيد من التفاصيل .

(٧) من الواجب أن أؤكد تلك الحقيقة بملاحظة أخرى مكتملة لها ، وهي أن المصريين القدماء لم
يكونوا يهتمون بالوث في ذاته ، ولكن باعتباره هو القدمة الطبيعية للدخول في ، عالم الحياة
الأبدية التي سوف تستمر في اعتقادهم بعد المعالجة العادلة في الآخرة الى ما لا نهاية . ومن هنا الاهتمام
بالقبور ، وذلك بسبب الحرس الشديد على الجنة لكي تعود اليها الحياة . ومادام الإنسان سيعيش من جديد ،
فهو في حاجة الى ثروته وذهبه وأشياءه الخاصة ، فالقبور هو مكان المحافظة على كل هذا . وقد كشفت
الدراسات الحديثة للدين الفرعوني أن المصري القديم كان يهتم بالوث من أجل الحياة التي ستأتي بعده
وتعود الى الأبد . وذلك خلافا لما كان يزعم في الماضي من تأكيد اهتمامهم بالوث وحسب ، فذلك يعطى
بطبيعة الحال صورة مغايرة للحقيقة ، انظر مزيدا من التفاصيل عند علياء شكرى ، عادات الموت في مصر ،
عرض في كتاب المؤلفه نفسها ، التراث الشعبي المصري في المكتبة الأوربية - دار الثقافة - ١٩٨٠ .

في قرية أعطو الوقف



عبد العزيز رفعت

قرية أعطو الوقف هي إحدى قرى مركز بنى مزار - محافظة المنيا . وهي قرية متوسطة المساحة متوسطة عدد السكان ، يعمل معظم أهلها بالزراعة ويندرسفرهم الى الخارج على العكس من أهالي بعض القرى المجاورة ، بها الآن الى جوار المدرسة الابتدائية مدرسة اعدادية وبنك قرية وجمعية تعاونية ، ووحدة صحية ونادى ريفي . ولأهلها علاقات وثيقة بالمدينة ونسبة التعليم بها منخفضة قياسا الى بعض القرى الاخرى .

★ ★ ★

يستخدم فى بعض قرى مصر كمهلىء للالام المعوية ، كما اكتشف العلماء - داخل قبر رمسيس الثالث - ثلاث بذور لنباتات كانت تستخدم لهذا الغرض هي بذور نباتات البشنيين واللفاح والخشخاش كما كانوا يستعملون أيضا نشارة خشب الأرز للتغلب على الامساك وجذع شجرة الرمان للقضاء على البودة الوحيدة ، والكولشييك لعلاج النقرس ، والحردل لتفادى الجنون ، والشموم لمقاومة العفن وزيت الخروع لتنمية الشعر ، كما كانوا يستخدمون من العقاقير ، عسل النحل مع مرارة الثور وكبد ، ودهن بعض

لثن كنا الآن لا نستطيع بحال أن نحدد البدييات التي أخذ فيها الانسان يتعامل مع الامراض الا ان بعض المحفوظات من أوراق البردى المصرية ، وبعض النقوش والصور ومنها الموجود على معبد الديرة البحرية بالأقصر ، تؤكد أن قلماء المصريين كان لديهم معلومات كثيرة عن التداوى بالأعشاب والعقاقير الطبية الشعبية المستخلصة من النبات أو الحيوان . ومن ذلك ، على سبيل المثال ، تحضير منقوع بذور « أبو النوم » المعروف علميا باسم « الخشخاش » كمسكن للآلام ، ولا يزال هذا المشروب حتى الآن

الحيوان ودمه ، وألبان البقر والحليب والماعز والنساء وغير ذلك مما لا تقى بحصره هذه العجالة ، وكما مارس القدماء من المصريين هذه المهنة ، وخاصة كهنتهم ، مارسها الهنود الأقدمون أيضاً وبرعوا فيها ، ومنهم على سبيل المثال الحكيم « سرسورتا » الذى اشتهر فى هذا المجال كما أن حكام اليونان ، ومنهم الكثيرون الذين أخذوا عن مصر القديمة ، قد وضعوا المؤلفات فى التداوى والعلاج منذ القرنين الرابع والخامس قبل الميلاد ، وأشهرهم فى ذلك : إبقراط ثم ديسقوريدس وأندروماكس الأصغر ، ورأس البغل الملقب بجاليينوس ، أما فى بابل فقد اشتهر « دويدرس البابل » الذى هذب المفردات اليونانية ونقلها الى السريانية ثم جاء « اسحق بن حنين النيسابورى » فغرب اليونانيات والسريانيات وأضاف إليها مصطلح الأقطاب . ثم جاء الحكماء العرب فزادوا على هذه المؤلفات ، وتوسعوا فيها عن طريق الاختبار والتجريب وفى مقدمتهم الشيخ الرئيس « ابن سينا » والامام محمد ابن زكريا الرازى . ومن اليونان انتقل الطب الى أوروبا ، ولغة المعلومات المتاحة عن مصر فى ذلك الحين ، اعتبر كثير من علماء الغرب أن أصبيل حضارتهم هى حضارة الاغريق ، جاهلين أو متجاهلين الأصول الحقيقية لهذه الحضارة الاغريقية ، ولقد لعبت الفتوحات والحروب ، والاتصال الثقافى بين الشرق والغرب دورا مهما فى هذا المجال إذ تبودلت الخبرات والأفكار والعلاجات ، وفى القرن الخامس عشر كثرت المؤلفات عن التداوى والعلاج وازدادت زيادة فائقة بفضل اكتشاف الطباعة فى ذلك الحين ، فلما ازدهرت الكيمياء فى بدايات القرن الماضى ، وصار باستطاعتها استخلاص الأملاح والأحماض وغيرها من المواد الكيميائية من مصادر عضوية وغير عضوية بدأ الطب الشعبى فى الانحسار مفسحا المجال شيئا فشيئا للتداوى بالكبسولات والأقراص والأشربة والمساحيق وغير ذلك من الأدوية العصرية للطب الحديث .

وهذه الأسماء التى أوردناها من الحكماء والطبيين ، والفلاسفة والسيمايين ، كانوا علماء تلك العصور ، وكان ينظر إليهم من قبل العامة بالإحترام نفسه الذى ننظر به الآن الى رجالات عصرنا من صيادلة وأطباء وكيميائيين وعلماء ، وفى الوقت الذى كان فيه العامة يتعاطون النباتات والأعشاب والوصفات الطبية الشعبية الأخرى ، كما تواترت إليهم من أسلافهم لعلاج ما يصيبهم من أمراض ، كان هؤلاء العلماء ينظرون فى كليات هذا العلم وكيفيته ، وقوانين افراذه وتركيبه ، وما ينبغى أن يكون عليه الدواء ، وأوصاف المقطع والملين ، واسمه ، وماهيته ، وأصله ومرتبته ، ودرجته ، ونفسه ، وضرره ، ودفع هذا الضرر بغيره تركيبا أو مزجا أو ابتاعا أو ابدالا أو غير ذلك مما لم يكن فى علم العامة ولا فى مستطاعهم ، كما أخذ هؤلاء العلماء عن العامة أدويتهم وعقاقيرهم وبحشوا فيها وزادوا عليها وقالوا بحرارتها أو برودتها ويوبستها أو رطوبتها ، ودرجات ذلك ، وكيفية عمله فى الطبائع والأمزجة وصلاحيه الحار للبارد والرطب لليابس والعكس ، بما يمكن ادخاله تحت باب العلم أو بداياته ، أخذ العامة عن العلماء كذلك ، ما صلح من أدويتهم وعقاقيرهم ووصفاتهم ، وأدخلوه فى ثقافتهم بما يتناسب وهذه الثقافة ويشق مع إبنيتها ، بالخذف أو الإضافة أو التعديل أو التبديل أو غير ذلك .

الاتجاه الى الطب الشعبى :

بعد أن ازدهرت الكيمياء واستطاعت أن تحلل النباتات والأعشاب لمعرفة المواد الفعالة فيها واستخراجها منها أو تركيبها كيمائيا من مصادر أخرى غير عضوية بدأ الطب الشعبى فى مناطق كثيرة يتراجع سريعا فى وجه هذا المد العلمى الجارف . وكان من المفروض أن يتجه العلماء - خاصة فى الدول النامية - الى المواد الطبية الشعبية التى تم اختبارها تقليديا خلال عدة أجيال متتابعة دون أن تؤدى الى أية مضاعفات جانبية ،

التي تجعل من طب المستقبل أقل تكلفة وأكثر راحة .

١ - الممارسات الحية الشائعة لطب الشعبي :

١ - أمراض الرأس :

(١) تقوية الشعر وتطريته وتسويده .

تستعمل النساء لتقوية الشعر وتطريته بعض الزيوت العطرية التي يجلبونها غالباً من محلات العطارين ، أما لتسويده ، في حالات الشيب المبكر ، فانهن يستعملن مريوب الحناء مع مسحوق قشور الباذنجان الأسود ، حيث تجفف قشور الباذنجان في الشمس وتذق جيداً ، وتنخل ، وتضاف الى الحناء بالقدر نفسه ، ثم يرب هذا المخلوط بالماء ، وأحياناً يضاف إليه قليل من زيت الزيتون ، ويفرك به الشعر جيداً ، ثم تلف الرأس بقطعة من القماش وتترك ليلة كاملة ، بعدها تغسل بالماء ، ويكتفى بالعجائز في ذلك بالحناء فقط سواء لتقوية الشعر أو لتسويده وفي هذه الحالة يكون لون الشعر بنياً يميل الى الاحمرار . أما الرجال فلا يهتمون مطلقاً بشعرهم من هذه الناحية .

(ب) قلع الرأس :

تنحصر هذه الظاهرة في حدود ضيقة جداً ويستعمل في مكافحتها الكيروسين مع مشط عريض من الخشب يسمونه « الفلاية » ذي أسنان رفيعة في جانب . وأسنان أسبك في الجانب الآخر ، يوضع المشط بجانبه الرفيع في الكيروسين ويمرر في شعر الطفل « فيهيج السبان (١) » ويخرج مع المشط ، فيقتل بظاهر ظفر الإبهام على وسط المشط المستعرض .

لتحديد نوع المواد الكيميائية بها وكميتها وإمكانية استخلاص هذه المواد واستخدامها في العلاج بما يوفر على هذه الدول الملايين من الدولارات التي تنفقها على استيراد الدواء من الخارج ، ولعلها النظرة غير المشفوعة بالاحترام لكل ما هو شعبي . هي التي تدفع ضريبتها الآن ، وسنظل ندفعها ، ما لم تصحح هذه النظرة وتنتج الى هذا الكنز الشعبي الثمين ، لمعرفة أسرارها ، واستكناه رموزها ، واستجلاء خوافيها ، وهو أمر قد سبقتنا إليه دول كثيرة متقدمة ، راحت تنظر الى طبها الشعبي نظرة سديدة وصائبة ، ففي الصين مثلاً يماجون بعض الأمراض الآن بالأعشاب دون الخلاصات عبارة على استخدامهاهم للإبر الصينية في العلاج والتي تعتبرها الصين نوعاً من الطب الشعبي الذي يميزها ، وفي فيتنام حوالي ٨٠٪ من العلاج يتم بواسطة الطب الشعبي ، وفي باكستان هناك أكثر من ٣٦ ألف ممارس يماجون مرضاهم بواسطة الطب الشعبي . وهؤلاء الأطباء الشعبيون قد تخرجوا في كليات للطب تسمى كليات الطب الشرقي ولهم مجلس قومي على غرار المجالس القومية المتخصصة للطب المصري . وفي شيكاغو يجري الاستعداد على قدم وساق في جامعة « الينوي » لعصر العودة الى الطب الشعبي والعلاج بالعشب ، ولعل منظمة الصحة العالمية (W.H.O) بما عقدته من مؤتمرات للطب الشعبي ، وبما بذلته من جهد للترويج له على الصعيد العالمي ، وبقرارها الحضيف الذي حثت فيه الحكومات على اعطاء قدر كاف من الأهمية لهذا الفرع من التطبيق وبما أنشأته من وحدات بحوث طبية حيوية معنية بشؤونهم في « مكسيكو » وبما تنوى إنشائه في المستقبل من هذه الوحدات ، تكون بذلك قد مهدت الطريق ، وصوبت النظرة الخاطئة الى الطب الشعبي ، مما يحفز العلماء الى تناول مواده بالتحليل الكيميائي ، لتحديد الجزء الطبّي فيها ، والمواد الفعالة بها ، والأسماء العلمية والشعبية لها ، والأمراض التي تعالجها ، وفلسفة وطرق علاجها الشعبي ، وغير ذلك من الأمور

٢ - الدماع ؛ -

(ب) التهاب العين « تورم العين المصحوب

بالدموع » : -

وفيه تفسل العين المصابة بمخل الشاي البارد عن طريق قطعة من القطن ثم توضع فوقها قطعة من الطباطبم بوجهها الداخلي وتربط بقطعة من القماش لمس الالتهاب .

(ج) بذلة العين (٢) : - وتستعمل في علاج هذا المرض خرزة مستديرة حمراء متقوية المركز ، يتخلل ثقبها خيط يربط حول الرأس بحيث تقع الخرزة فوق العين المصابة مباشرة . وتظل الخرزة هكذا معلقة حتى تشفى العين .

(د) العين المصابة من العرق (٣) : - ويتم علاجها بالتوتياء الحمراء التي تسحق - عند الطلب - في محارة مع قليل من لبن امرأة وتوضع في العين المصابة فتشفى .

(هـ) طرفة العين : - ويستعملون للعين « المطروفة » لبن المرأة تقطيرا . وبعضهم يستعمل القطرة الطبية لهذا الغرض .

(و) تقوية النظر : - يصنعون ضمعا ف البصر عامة بالاكثار من اكل الفجل والجرجير والبندونس .

٤ - الأذن : -

(أ) التهاب الأذن : - تعجن كمية من دقيق القمح بالسل الأسود ثم توضع على موضع الالتهاب . وترك حتى تشفى الأذن الملتهبة .

(ب) آلام الأذن : - وفيه يحضرون ورقة قابلة للتشرب «ورقة خوشه أو جلد كراسه، فيجعلونها على هيئة الدائرة ، ويصنعون في مركزها دائرة مفرغة على قدر الأذن المصابة ، ثم يضعون هذه الورقة في السل الأسود

(أ) الصرع :

عند الإصابة بهذا المرض يتم اللجوء الى الطبيب أولا فان تعذر الشفاء أو زاد المرض بصاحبه ، هتسوا أنه من فصل العفريت « فدور الطب الحديث هنا هو الكشف عما اذا كان هذا المرض عضويا أم غيبيا » فالعفريت - على ما يعتقدون - يعنف بالمريض اذا ما تعرض داخل جسده لمحاولات العلاج المادية ، ولذلك يلجأون الى شيخ معروف يتولى أمر اخراج هذا العفريت الذي تليس المريض . ولكل عفريت نوع خاص من الاجراءات ليس هنا مجال الحديث عنها .

(ب) الاغماء :

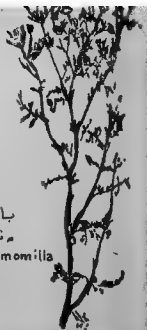
يستعمل في ذلك البصل أو النوشادر ، وأحيانا الكولونيا - اذا توفرت - لتنبه الغمى عليه وافاقته ، فاذا ما تكرر الاغماء لجأوا الى الطبيب . وقلة هم الذين يلجأون الى الامصال السحرية ككتابة حجاب أو خلانه في هذه الحالة .

٣ - العيون :

(أ) الرمد الصديني :

ويعرفه العامة بالرمد فقط وفيه تفسل العينان المصابتان بمخل الشاي الدافئ عن طريق قطعة من القطن ثم يوضع على العينين شايح مبلول وتربطان بقطعة من القماش ، ويشيع في القرية أن من يصاب بالرمد لا تكون أمه قد حملته بعصير البصل والليون بعد ولادته مباشرة .

بابونج
م تلوم
Matricaria Chamomilla



خشخاش
Papaver Somniferum



بعض
النباتات
المستعملة
في العلاج



ست الحسن
Atropa Belladonna



خبيزة
Malva Sylvestris



أيسون
Pimpinella Anisi

بقدرنس
Petroselinum Sativum



رجلة



(ب) ألم الضرس :-

يستعملون لوجع الضرس فصوص الثوم المدقوقة جيدا ، حيث يضعونها على الضرس أو يعضون الرجل (٤) أو يضعون قرصا من الاسبرين فوقه فيسكن الله .

(ج) التسنين عند الاطفال :-

يستعملون لذلك فصوص الثوم المدقوقة جيدا مع قليل من الملح ويدهنون لثة الطفل بهذا المعجون فيذهب ذلك بألم التسنين ويساعد على ظهور الأسنان .

٦ - ألم اللوزتان :-

(أ) تعفن ألم « البخر » .

يمضغ المصاب بهذا المرض أوراق النعناع فيقيد ذلك في تحسين رائحة الفم . ولا يذهب بالبخر نهائيا . ولحساسية هذا المرض لا يذهب صاحبه الى الطبيب .

(ب) التهاب الحلق « الفوقانيه » .

يعتقد العامة ان التهاب الحلق لا يشفى كاملا الا اذا قامت امرأة من جاوزن سن الياس ب « حلقة » المريض بالبن والليمون ، فان لم تكن المرأة قد جاوزت هذا السن ، فان الطفل المصاب به - يصاب ب « الزغطة (٥) » بعد شفائه . فلا تكاد تفارقه .

(ج) التهاب اللوزتين عند الاطفال :-

تمس اللوزتان من الداخل بعصير الليمون مع البن بواسطة ريشة دجاجة « فروجة » فيشفى الطفل المريض .

(د) التهاب اللوزتين عند الكبار :-

تغلى الشبة في الماء حتى تذوب وتمس اللوزتان من الداخل بهذا المحلول بالطريقة السابقة ، ويعض العامة يبتلعون بيضضة مسلوقة لهذا الغرض .

حتى تشربه تماما فيدخلون الأذن المصابة في الدائرة التي صنعوها بمركز الورقة ، فتلتصق الورقة التشربة بالعسل بالرقبة وجزء من الصدغ . ويتركوها هكذا حتى تشفى .

(ج) طنين الأذن :-

عندما تطن اذن أحدهم يضع سبابته في أذنه ثم يقول : « بسم الله الرحمن الرحيم » ثلاثا « أشهد أن لا اله الا الله » ثلاثا ، فيذهب الطنين .

(د) الدوار « الدوخة » :-

ولهم فيه تعليلان : الأول وهو ما يكون ناجما عن سوء التغذية وصاحبه يكون مصفر الوجه و « مروهق » أى مجهد الى درجة بالغة ، وفيه ينصحون بمص القصب كثيرا على الربق وأكل الجزر والدسم والتزام الراحة .

أما الثانى الذى يكون صاحبه « هيدان » أى يكون فى خمول شديد ، شارد الفكر ، متنعج الوجه . فيكون ناجما عن السحر « معمول له عبل » فيذهبون ب « آتره » الى أحد الشيوخ فيكتب له بعض الآيات القرآنية والكلمات الروحانية فى طبق صيني وبجبر أسود فتصحى هذه الآيات والكلمات للمريض بقليل من الماء فيشربه ويستمر هذا لثلاثة أيام متصلة فيشفى المريض وعند ذلك يكتب له الشيخ حجابا يملقه للمفظ .

٥ - الأسنان :-

(أ) آلام الأسنان « نثر الاسنان » :-

تغلى أوراق الخبيزة فى الماء ، ثم يترك الماء حتى يصير دافئا ويستعمل مضمضة لتسكين الألم .

٧ - الحنجرة :

(أ) بحة الصوت : تفتى أوراق الجوافة في الماء وتصفى ويستعمل الماء لذلك شربا ، أو التليسو « البايونج » المنتشر الآن بالصيديات ويستمر على أحد هذين العلاجين حتى الشفاء .

(ب) البلغم :

يستعملون لقطع البلغم منقوع لبان الذكر في الماء لمدة ٢٤ ساعة ثم يشرب النقيع على الريق ، وفي أيام القصب يشربون القصب ويصونه على الريق ، ويدامون على إحدى هاتين الوصفتين حتى ينقطع البلغم نهائيا .
فاذا لم ينقطع أو بقيت منه آثار خلطوا الزنجبيل بالعسل الأسود جيدا وتناولوا من ذلك الخليط ملمقة كل يوم فيذهب ذلك بالبلغم تماما .

(ج) جلاء صوت الغنين والمقرئين :

استحلاب سكر الفيات وشرب الأنيسون « الأيسون » .

٨ - الصدر والربو :

(أ) السعال « الكحة » :

مغلي الكراويا أو أوراق الجوافة الذي يشرب ساخنا أو منقوع لبان الذكر - السابق الذكر - إذا كان هذا السعال مصحوبا بالبلغم .

٩ - الشدي :

(أ) مدرات اللبن :

يقولون إن الفجل هو أكثر مدرات اللبن فاعلية ، لولا أنه يخلف رائحة في اللبن قد يعافها الطفل ، وكثير من النساء رغم ذلك يستعملنه وبعضهن يستعمل لذلك الأنيسون « الأيسون » أو السمحلب .

١٠ - البطن والمعدة :

(أ) تحسين الهضم : - ويستعملون لذلك البصل أو الفجل أكلا فاذا ما كان الهضم ضعيفا جيدا استعمالوا مغلي الكمون الذي يستمر عليه المريض حتى يشفى .

(ب) ضعف المعدة « تحريش المعدة وتقويتها » .

يأكلون لذلك الجعضيض نيئا .

(ج) ألم المعدة :

ويستعملون لذلك القصب المشوي مصا .

(د) الحموضة « حمو المعدة » .

يأكلون لذلك السريس « الشيكوريا » نيئا .

(هـ) المغص المعدي « مفص البطن » .

يستعملون له مغلي الشيع أو الكمون ومنهم من يستعمل التليو « البايونج » .
(و) القي « الغثيان » :

كان السائد منذ حوالي عشر سنوات أن يأكلوا لذلك الجعضيض نيئا وبعد انتشار زراعة الشمر في القرية فإن جميعا غير قليل منهم يستعمل لذلك مغلي الشمر .

١١ - الأمعاء والكيس الصفراوي « المرارة »

(أ) المغص المعوي عند الأطفال :

ويستعملون له الأنيسون شربا أو مغلي أوراق النعناع .

(ب) المغص المعوي عند الكبار :

يتعاملون معه كالمغص المعدي تماما ولا فارق عندهم بين الاثنين .

(ج) عقرنة الأمعاء « المصارين » .

يستعملون لذلك مغلي البيض بالثوم .

(د) غازات الأمعاء « الانتفاخ » :

يستعملون لذلك مقل الكمون أو الكراويا
الساخن .

(ي) ضعف الشهية :

يستعملون البصل أكلا مع الطعام لفتح
الشهية .

(ك) الدوسنتاريا :

مقل قشور الرمان المطحونة جيدا ، أو البن
والليمون مع الامتناع في كلتا الحالتين عن
تناول اللحوم والشحوم والزيت النباتية
ويكتفى في ذلك بالقول الثابت أو المدمس
بدون زيت أو العسل بدون سمن ويقولون
أن هذا لا يقضى على الدوسنتاريا نهائيا .
ولهم في ذلك علاج ناجح لداعى لذكره لأسباب
وجيهة .

(ل) الامساك . يشربون لذلك الماء
البسارد على الرقيق . فإذا طبل الامساك
استعملوا زيت الخروع شرابا .

(م) المرارة :

ويستعملون لعلاج المرارة مقل أوراق
التمناع . وهو علاج يفيد فقط في ذهاب
الألم .

(هـ) الديدان المعوية : مقل اللبن بالثوم
لثلاثة أيام متوالية على الرقيق فتسقط الديدان
مع البراز .

(و) الاسهال عند الأطفال الرضع :

يستعملون لذلك مقل الأرز المصفى الذي
يترك حتى يبرد ويضاف اليه قليل من السكر
ويعطى كرضعة للطفل .

(ز) الاسهال عند الكبار :

يستعملون لذلك مقل قشر الرمان الجاف
أو الأخضر أو طبخ السلق .

(ح) الاسهال المصحوب بقره :

مقل القسمر أو الكمون وقد سبق
ذكرهما .

(ط) الاسهال المتتن :

مقل البيض بالثوم « سبق ذكره » .

الهوامين :

(١) السبان « بكسر السين » نوع صغير من القمل .
وهو يتولون بانه حية .

(٢) لا تعرف لهذا المرض اسما علميا ، ويعرفه أهل
القرية بالاسم المذكور في المتن وفيه تكون العين شديدة
الاحمرار « مرغوطة » يرتفع جفنها الأعلى يضي الشيء
فلا يقدروا صاحبها أن يفتحها بالاسماع الغليظة « مكنوزة »
وتأخذ حبة العين الحرافا ملحوظا غالبا ما يكون الى الخارج
ولا يصحب هذا المرض ورم أو ألم من أى نوع .

(٣) يقول العامة أن العين تشم عرفا ليس لاسمها
فتحمر لذلك احمرارا شديدا مصحوبا بالدم واكلان وتلهز
منها الموم بقرارة ولا يصحب ذلك أية أورام .

(٤) الرجل - بكسر الراء - نبتة تنبت بجانها
« شيطاني » على حواف المساني في الحقل . أزهارها صغيرة
لحية مغللة قليلا بالصارية قريبة الى الشككة البيضاء
خضراء داكنة . ذات امتداد تميل الى الحمرة تفصل بسوق
صغيرة . ويقوم العامة عادة بطبخها كالمسالح ويستعملونها
للطعام .

(٥) يطلقون على « الزطعة » أيضا كلمة « الفهانة »
يضم الفاء مثلما تضم الزاى في « الزطعة » وكلمة
« الهائلة » هي الشائنة في « إنا ذكرنا » الزطعة » لمسميتها
وتربها الى اللهم .

الراجع :

١ - ابن قيم الجوزية « الامام شمس الدين أبي عبد الله
محمد بن أبي بكر الحنبل النشقي » .

- الطب النبوي - حقه وعلق عليه د . عبد المحي
أمين قلجي - دار التراث - ١٩٧٨ .

٧ - د. محمد الجوهري - الإنثروبولوجيا « أسس نظرية

وتطبيقات عملية - ط ١ - مطابع سجل العرب -
١٩٨٠ »

٨ - د. محمد الجوهري - علم الفولكلور - ج ١ -

الأسس النظرية والمنهجية - ط ٤ - دار
المعارف - ١٩٨١ »

٩ - ولیم نظیر - العادات المصرية بين الأسس واليوم -
دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - ١٩٦٧ »

١٠ - يوسف ميخائيل اسعد - السحر والتنجيم - دار
مصر للطبع والنشر - ١٩٧٨ »

١ - د. السيد فهمي الشناوي - التداوي بالأعشاب -
حقيقة أم خيال - الدوحة - المجلد ١١٠ - ١٩٨٥

٢ - أدولف ارمان - هرمان رانكه »

- مصر والحياة المصرية في العصور القديمة ،
ترجمة د. عبد المتعم أبو بكر - محرم كمال -
مكتبة النهضة المصرية - بدون تاريخ »

٣ - د. أمين رويحه - التداوي بالأعشاب - ط ٧ - دار
القلم - بيروت - ١٩٨٣ »

٤ - د. بول غليونجي - طب وسحر - المكتبة الثقافية -
دار القلم - مكتبة النهضة - بدون تاريخ »

٥ - جيس فريرز - الفنون الذهبية - ج ١ - ترجمة
د. احمد أبو زيد - الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٧١ »

٦ - هارز بن عمر الأنطاكي - تذكرة أول الألباب والجامع
للمعجب المعجب - طبعة الأخيرة - شركة مكة ومطبعة
مصطفى البابی الحلبي وأولاده - ١٩٥٢ »

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية

تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الثمن : ١٠ قرش

٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٦٤٩

كورنيش النيل (إملة بولاق) القاهرة

استبيانات العمل الميداني الأزليَّة الشعبيَّة

صفوت كمال

ان وضع استبيانات للعمل الميداني تتوافق مع طبيعة كل مادة من مواد الماثورات الشعبية ، هو أساس علمي من أسس تحديد مواصفات الموضوع المطلوب جمع مادته ، واستقصاء مواصفات العناصر المكونة له . وهو مرشد أيضا في البحث الميداني وبخاصة للباحثين الذين يتناولون جمع مادة موضوع محدد من موضوعات الماثورات الشعبية ، في قطاع محدد ومن قطاعات متنوعة أو متفرقة داخل المجتمع .

كما يقضن الاستبيان - في حد ذاته - الموضوعية في مجال جمع مادة الموضوع موضع البحث . كما يساعد أيضا مراكز البحث على تصنيف المادة المجموعة ، وتلخيصها في البطاقات المخصصة لهذا الموضوع ، من موضوعات الماثورات الشعبية . علاوة على أن الاستبيان يساعد الدارس على فهم طبيعة المادة التي تم جمعها ميدانيا بواسطة غيره من الباحثين ونوعية الأسلوب الذي اتبع في جمع مادة البحث .

فكل استبيان له غرضه العلمي والفنانية من وضعه ، علاوة على أهميته في تحديد مواصفات المواد المجموعة ميدانيا . (١)

كما أن الاستبيان بطبيعته كاسلوب للبحث هو أساس النظرة الشمولية لجوانب موضوع البحث بتفصيلاته الدقيقة .

لذلك اقترح ضرورة وضع استبيانات متنوعة تبعا لموضوعات الماثورات الشعبية ، يستعين بها الباحثون في أثناء عملهم الميداني .

- ٤ - من كان يقوم بصناعة هذه الأزياء ؟
- ٥ - من أين كانت تجلب المواد الخام ؟
- ٦ - هل كانت تصنع هذه المواد الخام محليا ؟
- ٧ - من يقوم بتفصيل هذه الأزياء ؟ هل يوجد أشخاص متخصصون ؟
- ٨ - هل هناك أقمشة خاصة لكل نوع منها ؟
- ٩ - ما هذه الأقمشة ٠٠ هل تنسج محليا ٠٠ أم تستورد ٠٠ ومن أين ٠٠ ومن أشهر التجار الذين كانوا يجلبون هذه الأقمشة ؟
- ١٠ - ما ألوانها - هل تصبغ محليا ٠٠ أم تجلب بالوانها ٠٠ وكيف ذلك ؟
- ١١ - ما الخصائص التي يتميز بها كل نوع منها ؟
- ١٢ - ما النقوش أو الرسوم أو أنواع التطريز الموجودة عليها ؟
- ١٣ - ما المواد المستخدمة في تطريزها وأدوات التطريز ؟
- ١٤ - هل كانت تطرز محليا أم تجلب مطرزة ؟
- ١٥ - على أي جزء منها يكون هذا التطريز ؟
- ١٦ - ما أشكال هذا التطريز ٠٠ هل هذه الأشكال ترتبط بصادات أو معتقدات خاصة ؟
- ١٧ - ما الاسم المحلي لكل وحدة من وحدات الزخرفة أو التطريز ؟ (يذكر الاسم من واقع البيئة ، وكذلك حسب معرفة الباحث مع توضيح ذلك)
- ١٨ - اوصف كل جزء من أجزاء وحدات التطريز مع تسجيل ذلك بالصورة الفوتوغرافية والرسم التوضيحي
- ١٩ - من يقوم بتفصيل هذه الأزياء المطرزة ؟
- ٢٠ - من يقوم بتطريز هذه النقوش والوحدات ؟
- ٢١ - هل مازال أحد منهم على قيد الحياة ؟ (تجري مقابلة معهم)
- ٢٢ - هل ما زال يقوم بالعمل نفسه ؟ (في حالة وجود أحد منهم ، من كبار السن تجري معه مقابلة لجمع المعلومات عن طريقة العمل وأنواع الأزياء القديمة والاقدم تبعا لذاكرته)

ونظرا لأن مادة الأزياء الشعبية لم تتناولها البحوث الميدانية التي أجريت في مصر بشكل كامل على الرغم من أهمية هذه الأزياء كمظهر فني وأصيل من مظاهر الماثورات الشعبية المتميزة بإبداعاتها الفنية وموروثاتها الثقافية .

كما أن الأزياء الشعبية ، وبخاصة التقليدية ، لها أصولها التاريخية وتحفظ بعناصر أصيلة وأصلية من الخبرة المتوارثة لأبناء المجتمع كما أنها في الوقت نفسه تخضع لعوامل متعددة من أشكال التغير (٢) .

والأزياء الشعبية - موضوع الاستبيان - يقصد بها الأزياء الشعبية التقليدية ، والتي تشكل جانباً أساسياً من الماثورات الشعبية ، لا الأزياء الشعبية الشائعة حديثاً والتي تتماثل مع أزياء شائعة في أرجاء العالم ولا ترتبط بالأزياء التقليدية التي تمثل طائفاً متميزاً لأبناء هذه المنطقة . والتي تتميز بالفعل عن واقع الخبرة الجمالية والفنية للمجتمع .

مع ملاحظة أن هذا الاستبيان - ككل استبيان آخر - قد وضع أساساً لكي يسترشد به الباحث في أثناء جمع المعلومات عن مادة بحثه . فقد يجد الباحث خلال عمله الميداني من المواد والمعلومات ما لم يتطرق إليها الاستبيان . ومن الجدير بالذكر أن الاستبيان الذي بين أيدينا سبق لي محاولة تطبيقه في مجتمع الكويت ١٩٨٣ وأعطى نتائج طيبة (٣) كما أنه يمتد بداهة إلى أزياء الرجال والنساء في مختلف مجالات الحياة من عمل ومناسبات عائلية وعامة وفئات أعمار مختلفة .

استبيان الأزياء الشعبية

أولاً : الأزياء الشعبية القديمة جداً - :

(يقصد بالأزياء القديمة جداً ، تلك الأزياء التي كانت مستخدمة في مرحلة زمنية مضت ولا تستخدم الآن ومن النادر العثور على نماذج منها) .

١ - ما أنواع الأزياء الشعبية التي كانت تستخدم في القرن الماضي ؟

٢ - هل يوجد نماذج منها ؟

٣ - ما شكل ومقام كل منها ؟ (اوصف وسجل بالصورة والرسم ما يمكن العثور عليه) .

٣٥ - ما الفرق بين الأزياء القديمة جدا والأزياء القديمة التي مازالت شائعة ولكن على نطاق محدود أو بين فئات اجتماعية خاصة ؟ (يحرص الباحث على معرفة وجهة نظر كبار السن في ذلك) .

ثانيا - الأزياء الشعبية القديمة (★) :

(يقصد بالأزياء الشعبية القديمة تلك الأزياء التي كانت شائعة في النصف الأول من هذا القرن والتي كانت تعتبر من الأزياء القديمة جدا والتي كانت تمثل بالفعل الأزياء الشعبية التقليدية ويحرص الباحث على استقصاء مادته من كبار السن ومحاولة العثور على أكبر عدد من هذه الأزياء وتسجيلها بالصورة والرسم التوضيحي وطريقة استخدامها مع تحديد فئات الأعمار والفئات الاجتماعية التي كانت ومازالت تستخدمها . مع عمل صور ورسوم توضيحية لطرق ارتداء كل منها ومقاييس كل منها . مع مراعاة :

- ١ - تحديد مكان العثور عليها ومكان التصوير .
- ٢ - اسم صاحبها وعنوانه .
- ٣ - اسم من قام بتفصيلها وعنوانه .
- ٤ - اسم من قام بصنع الوحدات الزخرفية عليها من تطريز أو نقش وعنوانه .
- ٥ - قياس كل نوع منها وقياس كل جزء منها .
- ٦ - تصوير وتسجيل كل نوع منها كاملا .
- ثم أجزاء كل نوع منها على حدة .
- ٧ - شرح طريقة تفصيلها .
- ٨ - شرح طريقة التطريز .
- ٩ - مناسبة استخدامها .
- ١٠ - الغرض من الاستخدام .
- ١١ - الفئة الاجتماعية لكل نوع منها .
- ١٢ - نوع المواد المستخدمة : قماش - خيوط - مواد للتطريز .
- ١٣ - الأدوات المستخدمة في تفصيلها .
- ١٤ - الأدوات المستخدمة في تطريزها .
- ١٥ - قيمتها المادية حين عملها .
- ١٦ - قيمتها المادية حاليا .
- ١٧ - اسم كل نوع وخصائصه المميزة له .

ولذا يجعل هذا الاسم ؟

- ٢٣ - هل تتنوع الأزياء تبعا لاختلاف الفئات الاجتماعية وتبعا لقدرات الشراء ؟
- ٢٤ - ما هي الفئات التي تختص بكل نوع ؟
- ٢٥ - ما مناسبة استخدام هذه الأزياء تبعا للفئات الاجتماعية ؟
- ٢٦ - متى كانت تستخدم هذه الأزياء ؟ .
- داخل البيت . . . خارجه البيت . داخل البيت مع وجود غرباء ، داخل البيت دون وجود غرباء .
- ٢٧ - ما الغرض من استخدامها ؟ (يشرح ذلك شرحا وافيا) .
- ٢٨ - ما الألوان المستخدمة لكل نوع من الأنواع السابقة ، ما معنى أو مغزى كل لون ؟
- ٢٩ - إذا وجد الباحث نماذج من هذه الأزياء القديمة جدا (من القرن التاسع عشر) يحاول الحصول عليها من أصحابها ، وإذا تم ذلك يحرص على تسجيلها بمختلف وسائل التسجيل . مع ذكر اسم وعنوان صاحبها . (إذا أمكن ذلك أو بسبب رفضه لتقديم هذه الأزياء للباحث .
- ٣٠ - تسجيل كل الوحدات التي توجد على الزى وتفصيلات كل وحدة ودلالاتها . (يسأل صاحب هذا الزى عن معنى ورمزية كل وحدة .
- (يراعى الباحث في تسجيل الأزياء القديمة أن يصف حالتها . مستهلكة ، في حالة جيدة ، في حالة جيدة جدا ، جديدة) .
- ٣١ - ما سبب ذلك ؟
- ٣٢ - هل الأزياء القديمة مازالت تستخدم باشكالها القديمة ولكن بمواد جديدة ؟
- ٣٣ - هل دخل عليها تعديل أو تغيير في طريقة تفصيلها أو في النقوش أو التطريز ؟
- ٣٤ - ما أقدم أنواع الأزياء التي كانت تستخدم قبل ذلك ؟ (يجيب الباحث معلوماته من كبار السن حسب وصفهم وتذكرهم لهذه الأزياء وكذلك يحرص على معرفة أشهر تلك الأزياء وأحسنها وأجملها مع محاولة معرفة أسباب اقتراض كل منها وكذلك المناسبات التي تستخدم فيها .

- ١٨ - اسم كل وحدة من وحداتها تبا ١١
يذكره أصحابها ٠٠ ولماذا سميت
كذلك ؟
- ١٩ - مميزات كل نوع من الناحية الفنية ٠٠
ولماذا ؟
- ٢٠ - مميزات كل نوع من الناحية المادية ٠٠
ولماذا ؟
- (يسجل الباحث رأى أصحابها ٠٠
ورأى صانعها ان أمكن ذلك ٠٠ ثم يدون
ملاحظاته الشخصية على ضوء ما يشاهده
أو يسمعه ٠ على أن يحدد بوضوح أنها
ملاحظات الشخصية)
- ٢١ - ما المواد الخام المستخدمة في صنعها
أو تطريزها ؟
- ٢٢ - من أين تجلب ٠٠ ومتى كانت تجلب
٠٠ هل توجد مواسم معينة لذلك ؟
- ٢٣ - ما الألوان المستخدمة ٠٠ هل تصنع
محليا ٠٠ وكيف ذلك ؟
- ٢٤ - ما الأدوات المستخدمة في صنعها
وتطريزها ؟
- ٢٥ - تسجيل تلك الأدوات مع طريقة
استخدامها بالصورة والرسوم
التوضيحية وشرح طريقة استخدام تلك
الأدوات ٠٠ (يفضل استخدام الفيلم
البينيماي وشرائط الفيديو مع التركيز
على طريقة العمل)
- ٢٦ - هل تقال عبارات خاصة عند البدء في
العمل ٠٠ للتفاؤل ٠٠ أو لدرء شر ما
(عين - حبيب ٠٠ الخ) ؟
- ٢٧ - هل تضاف وحدات زخرفية خاصة
أو قطع معدنية أو أشياء أخرى على هذه
الأزياء للتمييز والتفاؤل أو لمنع العين -
الحسد ٠٠ الخ ؟
- ٢٨ - هل توجد معتقدات خاصة حول نوع
معين من الأزياء ؟
- ٢٩ - هل يوجد أشخاص متخصصون في
صناعة هذه الأزياء ؟
- ٣٠ - هل يوجد أشخاص متخصصون في
تطريز هذه الأزياء ؟
- ٣١ - من هم وأين يمكن اللقاء بهم ؟
- ٣٢ - هل توجد أماكن محددة لهم ؟

- ٣٣ - هل يوجد نوع من التخصص في صناعة
هذه الأزياء - رجال - نساء - أطفال ؟
- ٣٤ - على الباحث أن يجري مقابلة مع هؤلاء
التخصصين وجمع المعلومات منهم
مباشرة عن هذه الأزياء وتحديد وجهتها
نظرهم عما كان مستخدما ومرغوبا وعما
هو شائع الآن .
- ٣٥ - هل توجد أزياء كانت لفترة قريبة
شائعة ولم تعد تستخدم حاليا ؟
- ٣٦ - ما الفرق بين الأزياء التي كانت شائعة
وبين ما هو شائع الآن من أزياء شعبية
تماثل تلك التي كانت شائعة وذات
طابع تقليدي ؟
- ٣٧ - ما أشهر الأزياء (ثوب مطرز بقصص
٠٠ حرير ٠٠ الخ) كانت لها قيمة فنية
متميزة ؟ (ثوب عروس كان مثار إعجاب
الكثيرين)
- ٣٨ - ما أشهر قصة عن ثوب صنع خصيصا
أو رزى من الأزياء الشعبية التقليدية ؟
- ٣٩ - هل حدث تنوع في نوع واحد من
الأزياء الشعبية التقليدية بناء على رغبة
خاصة ٠ لأحد أبناء المجتمع ثم أصبح
طابعا عاما ؟ (ثوب تقليدي صنع
خصيصا لأحد الأشخاص ولكن
بمواصفات ومميزات خاصة) ٠٠ أين
يمكن العثور على هذا الثوب أو الرزى ٠٠
مثلا) ؟
- ٤٠ - هل توجد قصص محددة عن نوع من
الأزياء ؟
- ٤١ - هل توجد معتقدات خاصة حول نوع
معين من الأزياء ؟
- ٤٢ - متى كان ذلك ٠٠ ولماذا ٠٠ وأين يمكن
العثور عليه ؟
- ٤٣ - ما اسم صاحبه ومناسبة عمل مثل هذا
النموذج من الأزياء ؟
- ٤٤ - هل توجد أزياء أخرى لها القيمة نفسها ؟
- ٤٥ - هل مازال يوجد أحد المشهورين من
يقومون بعمل الأزياء الشعبية التقليدية
ذات الطابع القديم ؟
- ٤٦ - من هو ٠٠ وأين يقيم ؟ (يحرص
الباحث على إجراء مقابلة معه وعمل
ترجمة لحياته وإستقصاء المعلومات

٥٦ - يحرص الباحث على جمع كل المعلومات المرتبطة بأى نموذج يحصل عليه .
كما يحرص الباحث على استيفاء بيانات البطاقات الخاصة بموضوع بحثه فور جمع المعلومات عن كل قطعة من قطع الأزياء التى يحصل أو يتعرف عليها فى أثناء بحثه الميدانى . مع تحديد مكان وتاريخ الحصول عليها مع إضافة كل المعلومات الممكنة عن النموذج الذى يستدل عليه الباحث أثناء عمله الميدانى مع ضرورة معرفة متى حصل الراوى مصدر معلوماته على أول قطعة من الأزياء الشعبية ومتى كان ذلك وفى أى مناسبة ومن حصل عليها وكيف كان ذلك ؟

فلاستبيان هو محاولة لاستقصاء المعلومات الوافية عن مادة البحث ، فالباحث قد يعثر على مواد ومعلومات لم ترد فى الاستبيان ولم تخطر من قبل على ذهن الباحث نفسه . ويجب عليه أن يترك مصدر معلوماته الحرة فى سرد ما يطرأ على ذاكرته من وصف لأشياء قديمة ومناسبة استخدامها على أن يراعى الباحث الميدانى ترابط تلك المعلومات مع موضوع بحثه الأساسى .

فمصادر معرفة مواد المأثورات الشعبية متعددة ومتنوعة وأشكال الإبداع الفنى الشعبى كثيرة ومتنوعة . علما بأن عملية استقصاء وتوثيق مواد الإبداع الشعبى التشكيلية والتطبيقية وتسجيلها بالصورة والرسم ، هى عملية أساسية فى دراسة مقومات الثقافة الشعبية للمجتمع وتقدير قيمه الفنية والإجمالية .

عن خبرته ، حتى وإن كان لا يمارس هذا العمل حالياً .
٤٧ - هل يوجد أشخاص يحافظون على أزياء قديمة ؟
٤٨ - من هم . وما هى عناوينهم ؟
٤٩ - لماذا يحافظون على هذه الأزياء القديمة ؟
(يحرص الباحث على استقصاء المعلومات من هؤلاء الأشخاص وما السبب فى الحفاظ على هذه الأزياء . ومتى حصلوا عليها . ومن . ومناسبة ذلك . واستقصاء كافة المعلومات عن هذه الأزياء من عمل ترجمة لحياة أصحابها ، ومعرفة الدافع الاجتماعى والثقافى والفنى للحفاظ على هذه الأزياء . وهل يوجد دافع مادى آخر .) ؟

٥٠ - ما المدة التى يستغرقها عمل رى من الأزياء ؟
٥١ - هل يرتبط وقت عمله بقيمته المادية . أو الفنية . أو المكانة الاجتماعية لصاحبه ؟
٥٢ - هل توجد وحدات متميزة شائعة فى الأزياء الشعبية ذات دلالة اجتماعية أو اقتصادية أو فنية خاصة ؟
٥٣ - ما مناسبة عمله ؟
٥٤ - ما مناسبة استخدامها . هل ترتبط باحتفالات خاصة ذات طابع طقوسى أو دينى ؟
٥٥ - هل توجد أزياء ذات طبيعة خاصة . ما هى . ولماذا ؟ (على سبيل المثال ثوب زفاف . جلباب ختان . الخ)

(١) راجع على سبيل المثال : الاستبيان الذى وضعته عن الأغنية الشعبية العربية ضمن مشروع خطة جمع ودراسة الأغاني الشعبية العربية التى تقدمت به الى المؤتمر الثانى للدراسات العربية الذى انعقد فى مدينة فاس بالملكة المغربية (أبريل ١٩٦٩) وقد أعيد نشرها بكتابى « مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى ط ٢ ، ١٩٧٣ من ٩٢ - ١٠٥ و ط ٣ ، الكويت ١٩٨٦ ص ١٢٨ - ١٢٩ .

(٢) راجع دراستنا ، مناصح بحث الفولكلور بين الأصالة والمعاصرة ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ١٩٧٦ مج ٦ ، ع ٤ ، ص ١٧٣ - ٢١٠ .

(٣) كما سبق لى طرحه ضمن ورقة العمل التى شاركته فيها فى ندوة « التراث الشعبى والذات العربية » التى انعقدت فى بغداد فى الفترة من ٢ - ٦ نوفمبر ١٩٨٦ بدعوة من مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية .

(*) لا يقصد بالأسئلة الموضوعة عن كل نوع من هذه الأزياء أنها تقتصر على هذا النوع لحسب بل تمتد بطبيعة البحث الى غيرها من أنماط وأنواع الأزياء سواء أكانت قديمة جداً قديمة وشائعة فى الحياة اليومية وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأزياء الشعبية التقليدية فى المجتمع .

الإيقاع

في الموال الشعبي

مناقشة المفهوم السائد

حازم شحانة عبد الفلاح

١ - مفهوم التفعيلة والبحور الخليلية كمفهوم سائد

١ - ١ بالرغم من أن الإيقاع ، كعنصر جمالي ، يشكل ظاهرة متفردة في الشعر الشعبي ، فإنه لم يحظ باهتمام الباحثين عن المقومات الفنية والجمالية في ابداع الجماعة الشعبية ، اللهم الا حديث عابر وفقرات سريعة في دراسات نادرة عن جماليات الشعر الشعبي . وان استندت كلها على مفهوم الخليل بن أحمد للإيقاع (الوزن بالأحرى) . ولم تحاول أى منها استكناه أبعاد الظاهرة الحقيقية ، فسلم معظمهم بروعة الإيقاع وان أخطاوا التفسير .

ولهذا الواقع أسباب . نرى أن أهمها هو أدوات التحليل التي يستند إليها الباحثون - على قلتهم - والتي تميز في كثير من الأحيان عن الوقوف على أسس الإيقاع . ويركن الباحثون الى مفهوم الخليل بن أحمد عن التفعيلة والبحور كنظم إيقاعية ثابتة قادرة على تحليل أى بنية إيقاعية في أى وقت وإلى الأبد .

فالإيقاع في الشعر الشعبي ليس مجرد احصاء للسواكن والمتحركات وضمها في تفاعيل ، ومن ثم في بحور ، ارتأها الخليل بن أحمد ليصف بها الشعر الخاص الناتج من بنية ثقافية وأيدولوجية خاصة ، ومربطة بزمكانية معينة . ان فتحت هذه النظم تحت هذه الشروط ، فإنها لا تصح في بنيات ايدولوجية أخرى وحيث يبقى العنصر الزمكاني إطارا عاما يحكم جدلية التطور والتغير .

وبالتالى فان دراسة الايقاع فى الشعر الشعبى تحتاج الى أدوات تحليل جديدة تكون قادرة على وصف هذا الايقاع واكتشاف طبيعة العلاقات التى تساهم فى تشكيل الايقاع مثل :

- العلاقة بين ايقاع الشعر وطبيعة الجماعة المنتجة للنص من حيث :
- اللهجة - عناصر البيئة الطبوغرافية - الايقاع الداخلى للمبدع المحكوم بأطر (حضارية ، طبقية ، اجتماعية ، سيكولوجية) .
- العلاقة بين الايقاع ووظيفة النص [والتى تعتبر وظيفة احدى عناصرها] من حيث :
- شكل النص (موال - موال قصصى - شعر السيرة ، الأغنية ، المراثى ...)
- مناسبة النص .

- الوظيفة الاجتماعية للجماعة الجزئية التى تنتمى الى الجماعة الشعبية (الصيد - البناء - ...)

١ - ٢ أصبح مفهوم التفعيلة والبحر ، كما يراه الخليل بن أحمد ، وصفة شعرية قادرة على حل جميع المشاكل والصالحة للتعامل مع أى نص شعرى إبداعى ، بصرف النظر عن الاختلافات الجوهرية التى تبدو واضحة بين الشعر الشعبى والشعر الخاص .

ولا نرى الأمر مجرد اختلاف بين اللحن والاعراب ، ولكنه بين طبيعة وأخرى ، بل بين مفهوم خاص للشعر ومفهوم آخر تماما . وما يهمنا الآن هو إبراز أهم الاختلافات التى تبدو لنا بين طبيعة « الشعريين » والتى تؤثر فى الايقاع وبالتالي تستبعد معالجة الشعر الشعبى على أسس خليلية .

(أ) يلتقى الساكنان فى وسط البيت الشعرى ليحققا وقفة عروضية نزع منها ذات دلالة . بل انهما - أى الساكنان ، يلتقيان فى وسط التفعيلة (بمفهوما الخليل) وهو ما لا يجوز فى شعر اللهجة المعربة الا فى آخر البيت ، عند الوقف النهائى اذا عالج الشاعر فى قصيدته القوافى التى تنتهى بمقطع زائد الطول .

والشعر الشعبى يختص بهذه الظاهرة اللغوية/الدلالية والتى لها تأثير كبير على المعنى . وسنرى فى دراستنا لأحد النصوص أهمية ذلك . وما يهمنا الآن هو إبراز كيف أن عروض اللهجة « الشعبية » يختلف عن عروض اللهجة « غير الشعبية » وأنه لا يمكن الحكم على الأولى بقوانين الثانية (★) (انظر الهامش) .

(★) يهمنا ان نعرف القارئ بالطريقة التى سنتميزها لوصف التفعيلات والأنظمة التى تشكل تتابع المتحركات والسواكن فى البيت الشعرى . وهى الطريقة التى استخدمها (د . كمال أبو ديب) فى كتابه (البنية الايقاعية للشعر العربى) والتى تحقق عدة أغراض . الأول هو الصطب على إمكانيات الطبيعة التى تبذل صعوبة فى (الشرطة والدائرة) والثانى هو تجاوزا لتسميات الخليل للقافية (السبب الزود ، الفاصلة الصغرى ، ...) والتى تخدم نظام الدوائر أكثر من خدمتها لوصف الظاهرة الايقاعية والثالث هو أنها تظهر للباحث ترتيب وتكرار النوى الايقاعية التى سنعتمد عليها بعد ذلك فى توضيح دور الوزن (بالمفهوم الخليلي) فى تشكيل الظاهرة الايقاعية للموال . ولما يلى بيان بالنوى الايقاعية والارقام التى تصفها :

$$\begin{aligned} & ١ = (متحرك + ساكن) \\ & ٢ = (متحركان + ساكن) \\ & = (ثلاث متحركات + ساكن) \end{aligned}$$

مثال :

يا ما ينول الصابرين يصبرهم

قراءة اللهجة المخرّبة : ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ٣ ٢

قراءة اللهجة الشعبية : ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ٢ صفر ٢

أو ١ ١ ٢ ٢ صفر ١ ١ ٢ صفر ٢

قراءة الأداء الشعبي ٢ ٢ ١ ١ ١ ١ ٢ صفر ١ ١ ١ ١ صفر

فبينما تقرر تفاعيل الخليل حسب القراءة « المخرّبة » أن البيت من بحر الكامل لوجود متفاعلين (٢ ٣) تقف القراءة « الشعبية » في صورتها على الصابرين فتلغي (متفاعلين) . وبمنظور الخليل لا يصبح البيت هكذا من الكامل ، لأن كل تفعيلاته هي مستفعلن (أو تحولاتها !) بل من الرجز . بينما تجيء قراءة المنشد (الأداء الشعبي) لتغير من المتحرّكات والسواكن في البيت لينشأ نظاما مختلفا لا نجده ضمن نظم الخليل الإيقاعية . وهذا يقودنا إلى الملاحظة التالية .

(ب) أن قراءة البيت قراءة أدبية تحقق إيقاعا يختلف عن قراءته بالطريقة نفسها التي يؤدي بها الراوي الشعبي أو المنشد . وبالتالي يمكننا أن نجد نظامين عروضيين للبيت نفسه حسب طريقة قراءته . وهذا في حد ذاته يضع علامة استفهام كبيرة على محاولات تطبيق مفهوم الخليل على الشعر الشعبي .

(ج) تصبح اللهجة - غالبا - عاملا من عوامل تحديد إيقاع البيت حيث تختلف مواضع النبر على مقاطع الكلمة نفسها من لهجة إلى أخرى ، والنبر أحد عناصر الإيقاع ولذلك ستختلف إيقاعات الكلمة الواحدة من لهجة إلى أخرى . فكلمة « الماضية » مثلا تنطق بطريقتين حسب اللهجة . ويمكننا ملاحظة ذلك عند قراءة بيت يعتمد على لهجة شعبية ، وآخر على لهجة غير شعبية ويتضمنان المفردة نفسها .

لهجة شعبية / وأتارى كل السنوات العربية الماضية . . نزوة شعر (١) .

لهجة غير شعبية / أنا لا أعرف شيئا عن حياتي الماضية .

(د) أبيات الشعر الشعبي لا تلغزم بقانون البحر الخليلي - على عكس ما أجمع الباحثون - فنرى كثيرا أن البيت الشعري الشعبي يحتوي على تفعيلتين لا يجوز ضمهما معا حسب نظام الخليل . فالبحور الخليلية إما أنها بسيطة ، تعتمد على تكرار تفعيلية واحدة ، أو مركبة ، تعتمد على تكرار تفعيلتين بطرق مختلفة .

والبحور المركبة معروفة ضمن نظام الخليل ، وتفعيلاتها محددة بقانون صارم هو قانون الدائرة . ويمكننا المثال التالي من اثبات ما سبق .

(أربع متحرّكات + ساكن) = ٤

(خمس متحرّكات + ساكن) = ٥

وهكذا

(ساكن فقط بدون متحرك) = صفر

ومن الواضح أن هذه الطريقة تسمح بوصف أي نواة إيقاعية موجودة بالفعل فيما سبق أو ستظهر مستقبلا حسب الشروط الفنية والحضارية التي تتحكم في إنتاج الشكل الفني . ومن المعروف أنه في الشعر الخاص ظهرت أنوية جديدة تتكون من (خمس متحرّكات + ساكن) أو حتى سبعة بعد وجود ظاهرة إيقاع الجيب ،

وَقَعَ القلم معسول
أيش وقمك مع دول (٣)

جيت آكتب الألف
ما كنت خالي يا قلب

فالببيت الأول مثلا له التقطيع العروضي التالي :

١ صفر ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ صفر
أو ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ صفر

(الأولى تقف على تاء « جيت » والثانية تحرکها)

فالتفعيلة الأولى (١ صفر ٢) يرى العروضيون أنها مستفعلن (حيث أن التقاء الساكنين لا يعنيه كثيرا) وتجيء التفعيلة الثانية مفاعلتن (٣ ٤) ولا يوجد أي بحر من بحور الخليل يجمع بين مستفعلن ومفاعلتن .

(هـ) بالإضافة إلى اختلاف النظام العروضي داخل البيت الواحد فإن الشعر الشعبي لا يلتزم البحر الواحد في جميع أبياته عكس الشائع من وجود بحر اسمه بحر الموال (وهو نفسه بحر البسيط عند الخليل) وهذا التنوع يخالف النظام الخليلي ، فالشاعر الشعبي تهمه الدلالة أكثر من الحفاظ على البحر ، والإيقاع لديه يتشكل حسب الحالة لا حسب القانون الرسمي للبحر . ففي الموال السابق . حددنا نظام الحركات والسواكن للبيت الأول ، وفي البيت الثاني سنجد نظاما مختلفا حيث النظام العروضي التالي :

مكن ٢ أو ماكن ١ ١	٢ ١ ٢ صفر	٢ ١ ١	٣ صفر	مع دول
مكن ١ ١	٢ ١ ٢ صفر	٢ ١ ١	١ ١ صفر	مع دول

وقد يرى أحد العروضيين أن هناك ترتيبا آخر للحركات والسواكن كالتالي :

البيت الأول مستفعلن فعل متفاعلتن فعلتن
أو متفعلن فعل متفاعلتن فعلتن

بصرف النظر عن السواكن الزائدة . وأن ذلك « يشبه بحر الكامل ولكن البيت الثاني سيفاجئه بهذا النظام العروضي المختلف متفاعلتن فاعلتن مستفعلن فعلتن

وهذا « يشبه » بحر البسيط ، وهو بالطبع غير بحر الكامل وغير شبيهه أيضا .

١ - ٣ يتضح لنا مما سبق أن النظم العروضي للشعر الشعبي يختلف اختلافا كبيرا عن نظم العروض التي رأى الخليل . بن أحمد أنها تشمل كل شعر اللغة العربية ، وبالتالي لا يمكننا - علميا - أن نستخدم أداة صنعت لتحليل شيء ما لتحلل بها شيئا آخر بينه وبين الأول عدد من الاختلافات .

٢ - اختبار المفهوم بنص شعبي :

٢ - ١ هل يستطيع المفهوم السائد النجاح في تحليل نص شعبي إذا أغفل الاعتبارات الخمسة السابقة ؟ سنحاول في هذه الدراسة الأولية ، التي تناقش مفهوم الخليل ، واستخدام الباحثين له ، أن نختبر جدوى هذا المفهوم في تحليل الإيقاع الناتج عن موال شعبي . وسنحاول من خلال المفهوم نفسه أن نقدم تفسيراً مختلفاً بعد

الأخذ في الاعتبار الاختلافات الخمسة السابقة كمرحلة أولى . نبدأ بعدها في البحث عن أسس جديدة للإيقاع وطرح مفهوم مختلف يمكنه أن يستوعب الظاهرة الإيقاعية بكل أبعادها .

والنص الشعبي الذي نتناوله هنا ، تعرض له من قبل شاعر كبير وحاول أن يدرس فيه الإيقاع والتكوين (٢) وبالرغم من احساسه الصادق بروعة الإيقاع المنبعثة من النص خصوصا ، إلا أنه لم يجد تفسيراً له ، إذ أنه كان قد قرر منذ البداية أن النص يلتزم نظاماً عروضياً واحداً هو (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) - ولكنه لحسن الحظ - قد اعتمد على احساسه ليسال (فما الذي يشعرتا بهذا التلون والتغير خلال هذا الإيقاع الثابت مستفعلن فاعلن ؟؟) ويرفض سيد حجاب أن يتخلى عن مفهوم ثبات الإيقاع واتباعه لبحر البسيط فيرجع التنوع الى تكرار جملة بعينها وتنوع القافية .

والاستمساك بنظم الخليل الوتقي ، رغم احساس المتلقي بتنوع الإيقاع ، يفصل الظاهرة الإيقاعية والعنصر الموسيقي عن الدلالة الكلية للنص ويقف أمام رموز التمركات والسواكن وأسماء التفعيلات دون الرجوع الى طبيعة النص اللغوية ، ناسياً أن التفعيلات مجرد رموز لبنية لغوية وصوتية خاصة ، والفصل بين الاثنين يعد خطأ منهجياً .

وفي هذه الدراسة الأولى سنحاول أن نثبت أن مفهوم الخليل له دور مشارك في الإيقاع . ولكنه ليس الدور الوحيد كما فهم الباحثون الذين سبقوا في هذا المضمار . ولم تسفهم الأدوات النقدية التحليلية، المعروفة في وقتها ، في استكناه كل عناصر الإيقاع . مفهوم الخليل يحدد الإطار الخارجي فقط للإيقاع ولكنه لا يقدم تفسيراً ولا يعالج كل ما يدور داخل هذا الإطار . وفي هذه الدراسة سنناقش هذا الإطار الذي ستتحرك داخله ما تنبئه من دراسات .

٢ - ٢ النص :

وطلعت فوق السطوح .. أودع الأحباب .
 هديت أيدي على شعري لقيته شاب
 هديت أيدي على عقل لقيته غاب .
 هديت أيدي على قلبي لقيته داب .
 ما يدوب القلب الا فرقة الأحباب .

ويلاحظ هنا أننا لم نكتب القاف جيماً أو حمزة أو كافاً فارسية وفضلنا أن نكتبها بالرمز المتفق عليه في رسم الفصحى وهو القاف ثم تختلف القراءة حسب لهجة القارئ .

٢ - ٣ قراءة النص :

هناك عدة قراءات لهذا النص : وكل قراءة تفترض إيقاعاً خاصاً وفي الغالب جاءت قراءة سيد حجاب كالتالي :

وطلعت	٢ ١ ١	٢ ١	٢ ٢	١ ١ صفر
هديت	١ ١ صفر	٢ ١	٢ ١ ١	١ ١ صفر
:				
ما يدوب	٢ ١ ١	٢ ١	٢ ١ ١	١ ١ صفر

والذى يوحى ببحر البسيط هنا هو التقسيم العروضى الذى يضع التفعيلات الأربع الأولى فى الأبيات الأربعة تحت صيغة واحدة هى مستعلن رغم التحولات المختلفة التى يظنها العروضيون أنها تنتج الإيقاع نفسه . فقد اعتبرت (مديت أى ..) مساوية تماما لـ (ما يعوب الـ ٠٠٠) فكلهما مستعلن على اعتبار أن مستعلن تحول عند الخليل - تحت شروط معينة - الى (مستعمل) أو (١ ١ ١) ، وليس لديهم مشكلة تذكر فى الساكن الناتج من تسكين الناء فى (مديت) ، هكذا يرى العروضيون ، كما أن حذف سواكن التفعيلة كلها لا يؤثر على الإيقاع إذ أن : ٢ ١ ١ = ٢ ٢ = ٣ ١ = ٤ = ١١١ باعتبار أن حذف الثانى الساكن أو الرابع أو كليهما ليس له تأثير ، فسيبقى الإيقاع كما هو وستستقيم الأوزان باذن الله !

ان قراءة مختلفة للنص السابق تلغى كل ما قيل عن بحر البسيط (أو الموالم) ويحقق ما قلناه سابقا عن دور اللهجة ودور الأداء فى تشكيل البنية الإيقاعية ، فمادنا لو قرأنا البيت الأول كالتالى :

وطلعت فوق السطوح . . أودع الأحباب

ان مجرد ظهور ثلاث متحركات فى أول تفعيلة سوف يذكر العروضيون ببحر الكامل (متفاعلن) ، ولكن الإيقاع لا ينبىء عن هذه البشرى ، إذ أن التفعيلة تقف عند حد « ثلاث متحركات + ساكنين » ليبدأ بعد ذلك بإيقاع آخر : (مستعلن) .
وحين نعالج البيت الثانى - بالمفهوم نفسه - نجلده قد اتخذ إيقاعا مغايرا .

مديت . ايدى على شعرى لقيته شأب .

ويستمر هذا الإيقاع فى الثلاثة أبيات (الثانى والثالث والرابع) ، بينما يتخذ البيت الأخير إيقاعا مغايرا للايقاعين السابقين .

ونستطيع بعد هذا الوصف « العروضى » للأبيات أن نقف بشكل يقترب كثيرا من الحقيقة على دور العروض فى الإيقاع ، ولا نجد عيبا فى أن نكرر ٠٠ أنه ليس الدور الوحيد وإنما هو أحد الأدوار . أما الأدوار الأخرى فسنعرض لها فى دراسات أخرى غير هذه .

٢ - ٥ جماليات الإيقاع :

(أ) لدينا الآن ٣ نظم إيقاعية فى هذا الموالم . يمكن تقسيمهم كالتالى :

- ١ - النظام العروضى للبيت الأول .
- ٢ - النظام العروضى للأبيات الثانى والثالث والرابع .
- ٣ - النظام العروضى للبيت الأخير .

وسنرى بعد تحليل هذه النظم كيف أنها تتفق وتقيم جدلا دائما بينها وبين المعنى فى هذا الموالم .

فالببيت الأول اقترحنا له قراءة تقضى بتفسير حركات كلمة (وطلعت) الى (وطلعت) يسكون الطاء فى الأولى وفتح الطاء واللام فى الثانية . وقراءتها هكذا ، ووجود ثلاثة متحركات متتابعة ، يوحى بسرعة حركة الفعل . فتوالى المقطعين الطويلين (و ط) (ل ع) يعطى إيقاعا زمنيا مختلفا عن (و ط ل ع) لأن الصوامت تعطى فرصة

اللسان أن يقف عليها إذا كانت ساكنة ، أما زمن الحركة فهو محدد ، ولأن الزمن الدلالي الذي يريد أن يعبر عنه الشاعر زمن قصير فإن توالي المتحركات الثلاثة يعطى الإيحاء بهذه السرعة .

ولحظات الوداع مشحونة بكثير من الانفعالات ، وقد كانت كلمة ، السطوح مناسبة لتخريج شحنة الانفعال التي صاحبت الابتداء (وطلعت) وما توجيه من سرعة ، والتي وجدت في حرف الهاء الواو فرصة لاستمرارها ثم الوقوف بعد ذلك على الحاء الساكنة لتتجلى هذه الشحنة .

والوقوف على « السطوح » كان بفرض « أودع الأحباب » .

سواء كان السطوح هنا هو الكلمة اللغوية في البيت أو المكان الذي يشير إليه الشاعر . و « أودع الأحباب » هنا أيضا إما أنها اللغة أو الفعل المادى الذى يحكى عنه الشاعر . فالوقوف على « السطوح » لغويا يمهّد للجملة التالية ، الفعل المادى « أودع الأحباب » . فبعد هذه الوقفة العروضية (التي سببت التقاء الساكنين) ذات الدلالة ، يأتى الفعل المهم فى التجربة (أودع) بتفعيلة مخالفة لمستغعلن وهي (متفععلن) وهي أقصر زمنيا منها بمقدار زمن السين ، وكان الشاعر يخطف الإيقاع خطفا ، فالمقام هنا ليس مقام العروض ولكنه الفعل الأساسى الذى يحرك الشاعر نحو التعبير بهذا الموال . وقيمة هذا الإيقاع هو أن هناك نبرا قويا يقع على المقطع (و د) وهو نبر على صوت انفجاري (الدال) استمرارا لشحنة الانفعال والصراخ التى تصاحب البيت .

مديت أيدى على شعرى لقيته شاب

مديت أيدى على عقلى لقيته غاب

مديت أيدى على قلبى لقيته داب ..

١١ صفر ١١٢١١٢١١ صفر

فـالان مستغعلن مستغعلن فالان

ليس التكرار وحده هو سبب الإيقاع فى هذا الجزء . ولقد أحس الشاعر جيد حجاب بدور التكرار فى توليد إيقاع خاص ولكن من خلال إيقاع خارجي هسو (مستغعلن فاعلن) وها نحن نرى أن الإيقاع هنا هو (فالان مستغعلن - مستغعلن فالان) والإيقاع الكلى ينقسم الى وحدتين الأولى (فالان مستغعلن) والثانية عكسها (مستغعلن فالان) وهو إيقاع يحقق اخفاقا لدى المستمع الذى سينشغل بالوحدة الإيقاعية الأولى (فالان مستغعلن) ويتوقع استمراره فى بقية الجملة . وهذا الاخفاق يحقق اسهاما كبيرا فى الدلالة التى يحملها البيت . فالإيقاع الأول (مديت أيدى على) نعتقد أنه يصاحب أداء ونغمة مستوية . أما « شعرى لقيته شاب » فنعتقد أنه يصاحب نغمة صاعدة ومع عكس الإيقاع فإن التوتر المصاحب يمكنه أن يصل الى المستمع بأكثر قدر من المصدقية . والجمل (شعرى لقيته شاب) و (عقلى لقيته غاب) و (قلبى لقيته داب) بإيقاعها المستقل ونغمتها الصاعدة - ان صحت هذه القراءة - تحقق استقلالية دلالية لهذه المعانى المصاحبة وتتفق مع الحالة نفسها التى عاشها الشاعر أثناء حدوث التجربة فى الزمن الماضى .

أسس تصميم رسوم الفارس والفارس في الفن الشعبي وأصولها في التراث الإسلامي

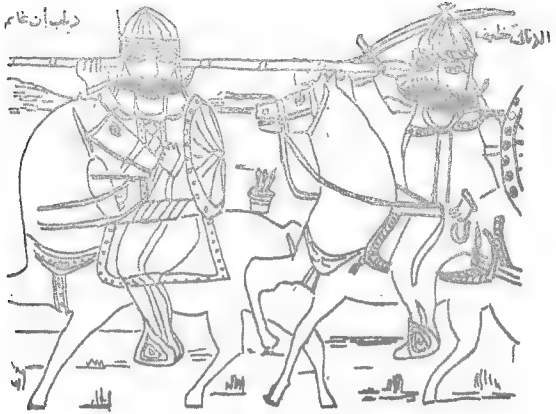
د. مصطفى الرزاز

مقدمة :

في الوقت الذي انسحب فيه شاعر الرماية من مكانه البارز في مقاهي المدن ،
واسواق الريف ، وموائد النجوع ، اختفت أو تكاد أنواع من الصور التي تلازم
وجودها مع نشاط الراوي ، تلك الصور كانت عبارة عن رسوم شعبية مطبوعة
وكانت امتدادا لبعض الرسوم التي كانت تصور باليد على المخطوطات وغيرها منذ
العهد الإسلامي . وتصور هذه الطائفة من الرسوم قصص الأنبياء ، والصلبيين
وقصص الفرسان والسير الشعبية والمواد البطولية التي كان يرددها الرواة في
المحافل الشعبية وكانت تلك الصور المطبوعة تلصق في اشرطة طويلة وتستغنى
في عروض مسندوق الدنيا . ويرجع تاريخها الى بدايات القرن الحادي عشر
النماذج المعروفة وقد طبعت تلك الصور على الحجر بأسلوب الليثوغراف بالوان
متعددة . وهي في نظر الباحث الحالي اقرب الى الرسوم التوضيحية لمواقف
أخلاقية بلغة تعبر عن القناعات الأدبائية والميول النفسية والعرفية للجمهور
الشعبي .

و ان الفن الشعبي في مجال الصور المطبوعة
كان موقوفا على جماعة من الأجانب لهم بعض
الدراية بأصول الرسم والخبرة في تصوير

ويميل بعض الباحثين الى نسبة هذه
الصور الى جماعة من الصناع الأرمن ومنهم
سعد الخادم الذي يقول .



شكل (١) الزنان خليفة ودرباب بن غانم

والرواة الشعبيون يتقاسمون جمهوراً واحداً ، ويصعب أن يتصور المرء رسامين أرمن يندمجون في عمق السير الشعبية والمواقف الدينية والقومية .

الأساس الثاني : يعتمد على تحليل عناصر

وأسس تصميم تلك اللوحات المطبوعة وشرح السمات التي تميزها ، كما تبين ارتباطاتها بأصول إسلامية وذلك عن طريق عرض أمثلة توضيحية من الفن الإسلامي تشرح انتهاء أسس تصميم هذه اللوحات الشعبية المطبوعة إلى رسوم المخطوطات والتصميمات المنفصلة على الخامات المختلفة في الفن الإسلامي .

أولاً : تحليل الأساس الأول : اقتران الصور الشعبية المطبوعة بالأصول الشفاهية اللفظية للسير الشعبية .

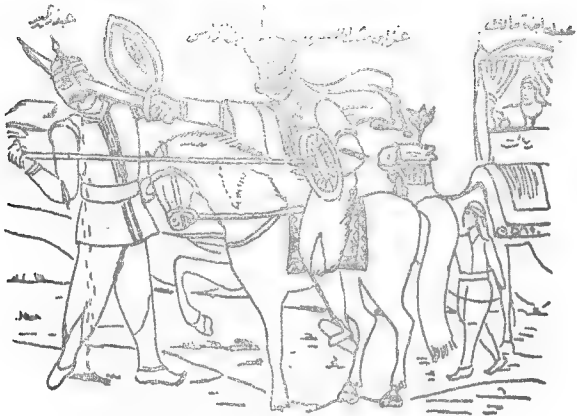
في السطور التالية يركز البحث في عرض مختصر على أهم السمات التي تميز عنها السير الشعبية موضوع الصور المطبوعة ، خاصة

الآدميين والمناظر الطبيعية فكانوا يتجهون في انتباههم هبلاً إلى نزعة فنية تناسب موضوعاتهم إما عن طريق المخطوطات المحلية ، وإما تقليداً عن بعض المراجع التركية والفارسية .

ولا يستطيع الباحث الحالي الاقتناع بوجهة النظر تلك التي تنسب هذه الرسوم الشعبية المطبوعة إلى رسامين أرمن ، وإن كان من المحتمل أن يكون للأرمن دور في طباعة ونشر هذه الرسوم في مطابعهم التي كانت منتشرة بالقاهرة في بدايات القرن الحالي .

ويعد الباحث في علم اتفاقه مع الرأي المذكور إلى أساسين هما :

الأساس الأول : أن تلك الرسوم المطبوعة المبررة عن السير الشعبية وعن قصص الأنبياء والصحابة وعن البراق . كانت ترجمة بلغة الأشكال للأصول الشفاهية للسير ، حيث كان الرسامون والشعراء



شكل (٢) عنتره بن شداد العيسى أبو الفوارس يقتل عيد زنجير ، والى اليسار عبلة
ابنة مالك على عودج نالتها .

لبطل لا يشق له غبار فجعله مهول الخلقة
ضخم الجسد متين البنيان ، تترجم ملامحه
عن القوة والشجاعة منذ لحظة مولده وعندمها
يشب يسند اليه المؤلف جميع سمات الفارس
العربي من شهامة وكرم ونجدة . (١)

وبالنظر الى الصور الشعبية المطبوعة لسير
الأبطال نجد تمعيها قويا عن تلك الصفات
الجسمية والخلقية فعل رأس عنتره تاج مهيب
وعقال فاخر يضفي عليه جلالا ، ووجهه حازم
وشارباه كثيفان وجواده الأسود مرتكزا على
قدمه اليسرى حانيا هامته بتواضع وطاعة .
شكل (٢) . ولم تقتصر السير ولا الصور
المعبرة عنها كما سبق القول على فرسان
العرب الخوارق . بل تناولت بالوصف
وبالرسم صور الانبياء والصديقين وتمثل
واحدة من هذه الصور سيدنا علي ممتطيا
صهوة فرسه الأبيض يصارح رأس القول
(أمير تقلد قناع رأس وحش مفترس) . نشر
الرعب في أرجاء اليمن وفي الصورة ، نرى

تلك السمات العربية المتميزة التي يستبعد
أن يتذوقها رسام أرمي . حيث تعكس
شخصيات السير الشعبية ، المفهوم الشعبي
للفروسية في كل من « عنتره ، أبو زيد
الزير سالم وغيرهم » ، ويميز هذا المفهوم عن
صفات جسمية خلقية وعقلية تنبثق من وحي
الفنان الشعبي وخياله . هؤلاء الفوارس
بتميزون بقوة جسدية خارقة يستقلونها في
نصرة المظلوم والانتقام من الظالم واذلاله وفي
قتل آلاف الفرسان لوضع نهاية لكل ظالم
ترضى مشاعر الشعب والمستمعين ، فيقتل
الظالم أو يحيا حياة ذليلة كتبع وجساس
والجليلة وغيرهم ، ويسعد المظلوم بالعرش
كأجرو هجرس ، أو يحيا الحياة التي يصبو
اليها كالزير سالم في نهاية الملحمة المسماة
باسمه .

ووصف محمود ذهني طريقة رسم شخصية
عنتره في البناء القصصي فيقول :
« وصف المؤلف عنتره في صورة تخيلها



شكل (٣) على بن أبي طالب يشق رأس الفول (لاحظ سيف على المزودج المتصل « ذو الفقار »)

في الرسوم الشعبية المطبوعة ففي مقابل الشعر نجد صفاء كالمناظر البصري الذي يحاول به التعبير عن العمق المكاني وعن استنارة الأشياء ، وفي مقابل النثر نجد صفات التسطيح وخط الأرض الواحد وفي مقابل السجع نجد المفالة في التعميق وفي اضافة التفاصيل الزخرفية الباذخة . وباستعراض عدد من الرموز الواردة في كل من السير والصور المعبرة عنها نجد صفات مشتركة أخرى من الوجهة الرمزية والحضارية فقد تحرر الرواة والرسامون من قيود الحقائق التاريخية . وأصولها المعروفة التي بدأت بها السير فأضافوا إليها بما يوافق ثقافتهم ، واعتلوا من الحذف والاضافة ما يلائم ذوق ومعتقدات جمهورهم ، وعليه فقد تنوع الملامح الأسطورية والملاحية والتراجيدية في السيرة الواحدة رغم أصلها الواحد (٤) وذلك

على يشق رأس الفول بسيفه المشهور ذي النصل المزودج « ذو الفقار » ونرى الوحش برأسه ذي القرنين وقمسه الرامي ومهامزي قدميه يئذل قصارى جهده في محاولة أخيرة للضرب بدبوس ثقيل (٥) (شكل ٣) .

ومن الصفات الخلقية التي يتميز بها أبطال السير الوفاء بالعهد ، التبرك بلاء الوالدين ، الحفاظ على الصداقة ، إكرام الضيف ، الدفاع عن المرأة ونصرة المظلومين .

وللراوى الشعبي قدرة متميزة على صياغة الحوادث في أسلوب يناسب قدرته اللغوية وتخيله الشعبي ، ومن الوجهة الأسلوبية فقد قدمها في صياغة يمتزج فيها الشعر العامي بالنثر واللهجة العامية المسجوعة (٦) ، وفي المقابل نجد لهذه السمات الأسلوبية ما يناظرها

ذخيرة أدبية غنية جدا تدور حول المعراج
وتنبئنا عن رحلة الرسول صلى الله عليه وسلم
الى عالم السموات وما رآه من كائنات وعبر .

بيد ان مخيلة المصور الشعبي استبقت
فقط صورة البراق دون غيره وذلك تجنباً
لتصوير الرسول عليه السلام أو مشاهد
الجنة . فصوروا البراق في هيئة حصان
له رأس امرأة وأجنحة الطاووس وقد رسم
بمهارة وبدخ زخرفي (يبدو أنها من أصل
شرقي قد يكون إيرانية) كما في مخطوطة
معراج نامة .

وفى خلفية الصورة يبرز الرسامون المسجد
الأقصى في القدس ولكن دون التزام بشكل
المسجد الأقصى فحات بهيئة أحد مساجد
القاهرة كما تجمع الخلفية بأنواع الزهور
التي تدل على قدرة الملاحظة غير العادية التي
يملكها الرسام الشعبي ففيها من الزهور
البشيتة بلصرية ، ورود ، قرنفل ، سوسن ،
ونسرين .

يوضح دور النساخ من ناحية في اضفاء
خيالاتهم على السير رغبة في التزيد من رضا
السامية ، ومن ناحية أخرى نجد الرسامين
الشعبيين . وقد أبدعوا عددا كبيرا من الصور
المنطوية والمرسومة خلف الزجاج تعبر عن
الموقف البطولي الواحد . فنرى صورة عيلة .
جالسة على هودج الجمل تارة (شكل ٢)
ونراها تارة أخرى تمتطي صهوة فرس
أبيض (شكل ٤) كما نرى اختلافات
أسلوبية واضحة بين المنظر الواحد رغم ثبات
عناصره (شكل ٢ - ٤ - ٥ - ٦ وشكل ٧ -
٨ - ٩) .

ولعل مثال صورة البراق النبوي الشريف
يعبر عن هذه الصفة الأسلوبية التي يترجم
بها الفنان الشعبي الأصول الدينية والأسطورية
لتلائم مزاج العامة وفي الوقت نفسه يوضح
ارتباط التعبيرات الشعبية الحديثة عن البراق
بأصول تراثية في الفن الإسلامي .

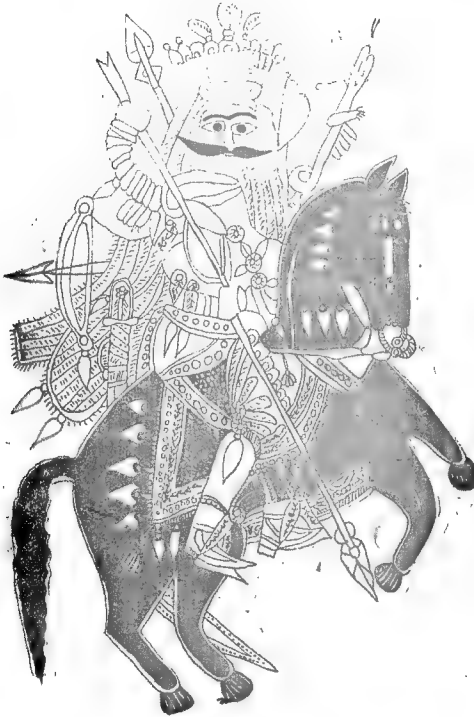
ويعتبر المعراج أروع معجزات الرسول
صلى الله عليه وسلم وقد توافرت عبر العصور



شكل (٤) عنتر وعيلة على خيول مطهنة

والبراق هو الدابة التي خصها الله بأن تحمل
النبي لأداء مهمة مقدسة ووصفها البخاري -
محمد بن اسماعيل الجعفي ٨١٠ - ٨٨٠ بأنها
ليست ذكرا ولا أنثى .

ويرجع مسلسل المعاني (٥) رمز البراق الى
رغبة الفنان المسلم في أن يصور ويبدع أشكالاً
حيوانات مركبة حية مما لم يخلق الله لها مثيلاً
فيتجاوز بذلك نصوص التحريم من رسم
كائنات حية .



شكل (٥) عنزة أبو الفوارس مجللاً بشباب الفرسان المتكبرين . (عن الصمودي - "أس") .



شكل (٦) عنترة وعبلة ينطلقان على فرس والطير تساعد في التعبير عن الانطلاق
(عن الصمودي - تونس)

تعبيرية متحررة بدرجات متفاوتة عن تلك الأصول . وفي هذا المجال يعرض الباحثون للأصول التراثية ولأمثلة توارث المواقف والرموز في عهود متعاقبة وأقلية هذه الرواسب التراثية لتلائم المطالب الوجدانية للشعب فينسيجون إلى السير الشعبية أصولاً قديمة وأبطلاً مثل حورس وإيزيس ومواقف من الأساطير الكلاسيكية الإغريقية والهندية والقبطية ومن قصص الأنبياء .

والفنان الشعبي الشفاهي أو التشكيل في سبيله إلى إجراء تلك التطويرات المتراكمة قام بتحويل الشخصيات التاريخية متحرراً من أصولها التاريخية ، ككليب ، والجليلة وجساس وغيرهم ، كما قام بإضافة شخصيات مكملة دون وجود تاريخي لها كضباع واليمامة والغولة .

ثانياً : تحليل الأساس الثاني :

تحليل عناصر ورموز وإسفس تصميم اللوحات المطبوعة وعلاقتها بالمجتمع الإسلامي الشعبي ومزاجه المميز .

تعتبر الصور الشعبية المطبوعة التي تتناول موضوعات الفروسية والخيل عن مزاج شعبي إسلامي متميز ويتضح ذلك فيما تتضمنه من رموز وفي الزوايا المختارة من السير للتعبير عنها ، في الواقع البيئي المعاصر لزمان الكتابة ، وفي تفاعل الفنان مع العوامل السابقة ليخرج مادة يتقبلها جمهور المتلقين وتمس وجدانهم ونفسياتهم .

وقد شاعت بين الفولكلوريين فكرة التراكم الملحمي للسير الشعبية (٦) والتي تقوم على شرح دور الفنان الشعبي المصور والراوى ، في الانطلاق من أصول تاريخية إلى صياغات

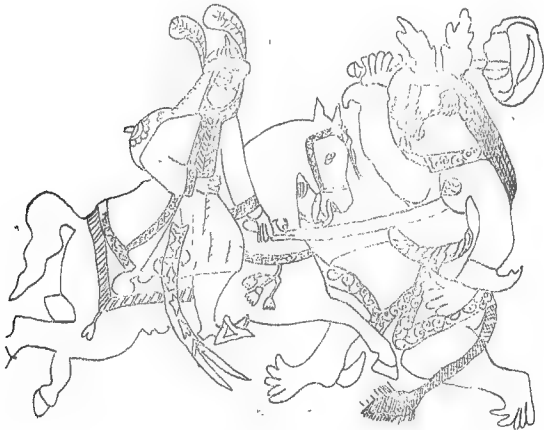
وقد توصل الفنان الشعبي الى نوع من اختزال الأحداث التاريخية وصهرها وتحويلها الى رموز مجددة للمصنفات البطولية آتفة الذكر ومن الأمثلة على ذلك ما يسوقه محمود ذهني من أن السيرة ترفع بطلها تدريجيا في طبقات البطولة والفروسية الى أن يصبح رمزا مطلقا موضحا كيف تدرج عنتره في طبقات الفروسية الى أن صار رمزا عاما كفارس العرب « كل العرب وليس أحد فرسانهم » كما يمثل ذلك ايضا وجود ثنائية اخلاقية ، حيث كل شيء في السير المروية أو المرسومة فيما يبدو مركز حول تلك الثنائية الشر في مواجهة الخير . يقول المصمودي :

« تسيطر فكرة بسيطة على العمل الخلاق المعقد للرسم الشعبي فعل جانب يوجد الأخيار الذين ينتصرون في النهاية بفضل إيمانهم وعلى جانب آخر يوجد الأشرار والكفار أعداء الأولين وهم الذين يهزمون - ويموتون ويمانون العذاب » .

كما عكست السير الشعبية نزعة رومانتيكية تتميز بالأسالة في إبراز الصفات المحببة للشعب كالفرح والبذخ عند وصف زفة العروس والمبالغة في التعبير عن الحزن بلطم الخدود وإحالة التراب فوق الرؤوس والامتناع عن مظاهر البهجة والفرح عند موت عزيز .

كما عبرت عن التمايز الطبقي الصارخ الذي يتضح في ألوان اللبس والمسكن وطرق المعيشة (٧) فتصور عبلة في هيئة الملكة وزركش الجمل والهودج بالخاروف الكثيفة زاهية الألوان وثيابها الفاخرة وحليها الكثيرة على ذراعيها وحول عنقها بينما صور الخدم والمساعدين في صورة من التقشف والفقر .

وقد عبرت هذه الصور المطبوعة عن مقاييس الجمال النسائي الذي يرتبط بعصر السير الشعبية في سيرة الزير سالم وأبرزت طريقة المرأة في ارتداء أزياء خاصة بها وطريقة تزيينها وهي صورة للمرأة الجميلة في وجدان العوام من الناس .



شكل (٧) علي بن أبي طالب يصارع الغرير



رسم تونسي مثبت تحت الإزجاج لسيرة عنترة وعيلة يحلف بهما الفرسان الأخيار والأشرار
(عن الصمودي - تونس)

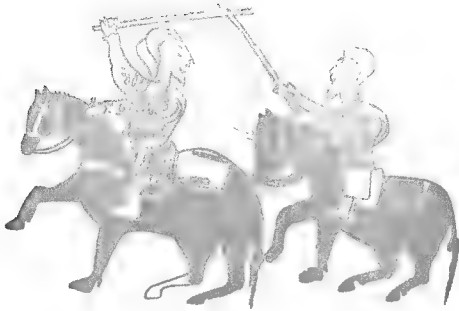


شكل (٩)

صورة القديس مارجرس ويتفصح فيها اختلاف الأسلوب اللتي من حيث التبع عن العناصر بواقعية منظورة
ظل والفارس أشبه بالفارسان الروم منه بفارسان العرب وهذا النوع من الرسم يمكن أن ينسب إلى
الرسامين الأوربيين .

وأبطال السيرة المصورة يل يمتد إلى الرموز
الأخرى كالنصور التي تقترن الأفاعي لتتقضى
رمزيا على الشر الذي يمكن أن يحل بالبطل

ويضيف أن منتصف الصورة هو في
العالم نقطة الالتقاء والصراع . ولا يتوقف هذا
المثال الذي أورده المصمدي عند شخص



شكل (١٠) مجموعة من رسوم مغلطات اللروسية والرمس بالرمح ترجع الى نهاية العصر المملوكى الجركسى وقبل
الفتح العثمانى .

وهناك سمة أساسية أخرى تميز تلك السير الشعبية وتميزاتها المصورة وتبجل في التباين المجهيب في المفزى الرمزى بين المناسبة وطقوسها ويسوق المصمودى مثالا لذلك موسم عاشوراء ، وهو ذكرى مصرع الحسن والحسين (الذى لم يقتل تاريخيا) وهما في نظر العامة رمزا للبراءة النقية تقبلاها قوى الشر والظلام وكان موسم عاشوراء بمثابة عيد كل القديسين ، كما كان مناسبة للمهرجانات حيث تطلق الألعاب النارية أفلا الدليل ويتناول الناس أصنافا من الحلوى ، هذا ويمثل ذلك التناقض في الاحتفال بذكرى اليمه من خلال طقوس مبهجة نوعا من التحوير للمواقف وتحويلها الى ذكريات وعبر . ولعل ذلك النوع من التعبير واضح في صور الفريان الشعبية « مصارك الفرسان في شىء من السذاجة المزوجة بشىء من الطرافة ، فعلى الرغم من التطاحن الشديد الذى توضحه فهو لا تلبث أن تثير في الناظر الضحك كما انها تمس في تعبيراتها الجانب الهزلى ورغم جدية الموضوعات التى تصبر عنها « هذا الجانب الهزلى يمد بمثابة عامل مشترك في أنماط الفنون الشعبية التصويرية :

فالفنان الشعبى . يحافظ على تناسب عناصر الصورة التى يفرض الموضوع توازنها « وهو يدخل بسلنا التناسب عن عمد في الشخصوس التى يريد عرض ما فيها من صفات تثير المجهب أو الضحك والسخرية (٨) وهناك ترجمة شكلية صادقة لبعض النصوص الشفاهية للسير ، فبمجردمشاهدة دخول السيف المزدوج النصل (ذو الفقار) في صدر رأس الغول - أو الأدمى ذى القناع الشيطاني - أو سيف عنترة أو أبو زيد ، أو الزير سالم يهبط خصمه الى فلقتين ويسيل الدم بطريقة ساخرة ، فنشعر بأنه إقناع معبر لمباراة (وضره بالسيف فوقع على الأرض قتيلًا وفي جمه جديلا) التى جاءت في نص الزير سالم .

وعليه كما يقول المصنودى « فان هذه الصور تعنى بالنسبة الى مقتنيها والى الفنان الذى خلقها التأويل المنسق بين العناصر السلاية والحضارية التى تتألف منها أصول الشعب « وهى بدائل تنفسية للشعب المهوور ومواقف من الكفاح السلبى ضد القهر الاستعمارى وشعور الشعب بالاذلال واستجابة لفريزة حفظ الذات والتعباس الملاذ في ماضيه المجيد . فهذه الصور تنبىء بأبطال خوارق من أمجاد الماضى وكانت بذلك

فالفنان الشعبى . يحافظ على تناسب عناصر الصورة التى يفرض الموضوع توازنها « وهو يدخل بسلنا التناسب عن عمد في الشخصوس التى يريد عرض ما فيها من صفات تثير المجهب أو الضحك والسخرية (٨) وهناك ترجمة شكلية صادقة لبعض النصوص الشفاهية للسير ، فبمجردمشاهدة دخول السيف المزدوج النصل (ذو الفقار) في صدر رأس الغول - أو الأدمى ذى القناع الشيطاني - أو سيف عنترة أو أبو زيد ، أو الزير سالم يهبط خصمه الى فلقتين ويسيل الدم بطريقة ساخرة ، فنشعر بأنه إقناع معبر لمباراة (وضره بالسيف فوقع على الأرض قتيلًا وفي جمه جديلا) التى جاءت في نص الزير سالم .

وعليه كما يقول المصنودى « فان هذه الصور تعنى بالنسبة الى مقتنيها والى الفنان الذى خلقها التأويل المنسق بين العناصر السلاية والحضارية التى تتألف منها أصول الشعب « وهى بدائل تنفسية للشعب المهوور ومواقف من الكفاح السلبى ضد القهر الاستعمارى وشعور الشعب بالاذلال واستجابة لفريزة حفظ الذات والتعباس الملاذ في ماضيه المجيد . فهذه الصور تنبىء بأبطال خوارق من أمجاد الماضى وكانت بذلك

فى مخطوطاتهم . ورسوم الفنان الشعبى قوية متماسكة فى تكوينها فى جراحة وتحرر من التزام بالمرثى لأغراض رمزية وأرضيات تلك اللوحات بيضاء دائما ، والبيئات التى تجرى فيها أحداثها محايدة ، تميزا عن تحويل الرمز الى المطلق وعن خلود الاسطورة رغم تغيير تفاصيل الزمان والمكان ، فكان الفنان الشعبى يجمع بين الأزمنة والامكنة فى آن واحد الحيوانا كما كان يجمع أحداثا تاريخية معا فى إطار واحد ، كان يضم عبلة حبيبة عنتر وزبيدة زوجة الرشيد دون اعتبار للفارق الزمانى الواسع بينهما .

ومثال آخر على فكرة الجمع بين الأزمنة والامكنة فى الفن الشعبى تتمثل فى سيرة الزير سالم والتى توضح انه بعد مصرعه تناوبت ذريته من ناحية كليب حتى الجيل الخامس بعده الذى تشرف بمقابلة (السبي المختار) ومعه يورد فى صلب السيرة أخبارا عن الصليبيين وحروبهم ويعنى هذا أن

قوة داخلية تكفى لاسترداد الذات ، وعودة الى السمات التشكيلية التى تكون أسس تصميم تلك الرسوم المطبوعة للفرمان والأفراس الواقعية والخيالية . فان لتلك الرسوم الشعبية المطبوعة صفات عامة تميزها عن الصفات الأوربية التى يهبطها الرسامون الأوربيون فيبينما يحلق أولئك الرسامون الأجانب أصول المنظور وبراعة رسم الوحدات ومحاكاتها لأصولها الطبيعية واستخدام الألوان المتدرجة . نجد الرسام الشعبى يتميز بالتمتع فى التكوينات أكثر من التفاصيل وفى الجانب التيميزى التوضيحي أكثر من الجانب التصويرى المحاكى للأصول الطبيعية منظوريا . وهو يستخدم الألوان الصافية معتمدا على شبكة خطية سوداء تملأ بالوان مباشرة عادة ورسومه غير واقعية ، رومانسية التعبير ، درامية المواقف وامعانا فى إبراز هذه الصفة فإنه يكتب الى جانب كل عنصر عبارة تشرحه للمشاهد . هذه سمة عندها المسلمون



شكل (١١) رسم ينتمى الى الفترة السابقة انظر شكل ١٠



شكل (١٢) الأمير أبو زيد يشق بسيفه عاصم شراب الدماء، وخلصه العبد أبو القمصان

- أن الفنان الشعبي يجمع بين الأمانة والأزمة مما في عمل واحد (١١) .
- أن الرسام الشعبي يستخدم خط أرض تركز عليه عناصره قائمة دون زوايا منحرفة .

وهناك صفات تفصيلية تتطلب مزيداً من الدراسة والايضاح لا يتسع لها المبحث الحالي وتنتقل بالخلط بين الأساليب الإسلامية الكلاسيكية في صور المخطوطات من تسطيع وشفق بالزخرف واختصار مجازي للعناصر حتى تتحول التمننات الى ما يشبه المناظر المسرحية المعبرة ويقوم الشخصوخ فيها بدور الممثلين .

وبالخلط بين هذه الأساليب الكلاسيكية وبين تلقائية التعبير الساذج دون تحفظ لرى الرسام الشعبي يحاول في بعض الجزئيات التعبير عن المنظور ويتجنب ذلك في جزئيات أخرى لأغراض تعبيرية وفي الصورة رقم (١٢) والتي تمثل الأمير « عاصم شراب الدماء » والامير « أبو زيد » والعبد أبو القمصان « وهى مضاه باسم الرسام حسن حسن السيد .

المؤلفين والرواة قد خلطوا مثلهم مثل الرسامين الشعبيين ، بين أحداث مصرهم والاحداث الغائبة (١٠) .

واختصارا للصفات المميزة للتصوير الشعبي المطبوع على الحجر خاصة الذى يصور الخيول والفرسان نورد النقاط التالية :

- أن للرسام الشعبي نظرة مرئية شاملة ، فهو يرسم ما يراه من ههنا الجانب وما يراه من الجانب الآخر ويضعهم معا في عمل واحد .
- أن الرسام الشعبي يبالغ في حجم الأشياء تعبيرا عن أهميتها ويقلل من العناصر الأقل أهمية أو يحذفها .
- أن الرسام الشعبي يمزج بين الكتابة والرسم فيجمع بين الرموز الفنية واللغوية حرصا منه على وضوح عمله الفني بالنسبة لجمهوره .
- أن الرسام الشعبي يستخدم الأوضاع المثالية ، أى إبرازه الجوانب توضيحا لفكرته ، فيرسم الانسان من الجانب ومن الأمام في الوقت نفسه .



شكل (١٣) رستم يعصر علوتيا من الفن الشعبي الإيراني (لاحظ التشابه مع علي يعصر علوتيا)

عرف في الغرب حيث يكون الفارس الذي يركب الحصان الأبيض خيرا وشهما نسبة الى الجنس الأبيض والعكس نسبة الى الجنس الأسود . بيد أن هناك سمات عنصرية في هذه الرسوم مثل صورة الحادم المسى بعين زنجير .

ولقد اتفق أغلب الباحثين في موضوع التصوير الشعبي على أن له أصولا إسلامية عربية إيرانية تركية ، ولعل توضيح أمثلة لهذه الفكرة يساعد على إثبات وجهة نظر هذا البحث في استبعاد نسبة تلك الرسوم الشعبية المطبوعة الى رسامين أرمين حيث كان من الأولى أن يقوم أولئك باتباع تقاليد فنية غربية ، الأمر الذي نراه فيما رسموه من صود مطبوعة تمثل بعض الفرسان المسيحيين والمواقف الدينية القبطية والتي تخالف في أساليبها تسام الاختلاف تلك الموضوعات الملحمية العربية الإسلامية . شكل (٩) الذي يمثل القديس مار جرجس .

نلاحظ تكبير الفرسان وتصغير العبيد « أبو القمصان » .

ونلاحظ خط الأرض ونلاحظ عدم المنطقية في رسم تلاحم الأرجل الأمامية للفرسين المتقابلين وتلاحم السيوف الطاعنة حيث تتحول العناصر برمتها وكأنها شرائع من الورق قصت ولصقت متضافرة .

كما نلاحظ انتشار بقع الدم حول الرأس المشطور لشراب الدماء وحول حصانه وتحتة في بقع زخرفية ، ونلاحظ حركة مسيف أبي زيد وهو يشق شراب الدماء بصورة وصفية ، وخلو الوجوه تماما من علامات الانفعال والدهشة أو الألم أو التشقى فكل هذه الانفعالات تركت للمشاهد ليسقطها على الشخص الصورة بصورة محايدة .

وهناك ملاحظة مهمة للغاية وهي، أن أغلب الخيول التي يركبها الفرسان الأخيار سوداء والفرسان الأشرار بيضاء وذلك مخالف لما

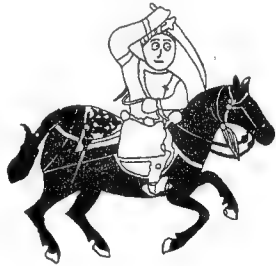
ويعملوها ريش الطاووس والشارب الكثيف .
وقبضة اليد على الخنجر ويلاحظ أيضا
اشتراك النموذجين في استخدام الكتابات
لشرح المضامين أو لتسمية الشخص
وتمييزهم .

كما يمكن ملاحظة الفروق القائمة بين
الرسوم الإيرانية الشعبية ونظائرها المصرية
فالأبطال في النماذج المصرية بلا ذقون
والزخارف أقل والانفعالات على الوجوه ليست
درامية ولكنها رمزية تمثيلية بينما نجد
انفعالات شديدة بادية على الوجوه في النماذج
الإيرانية حيث تقطيب الحاجبين والمفالة
في إبراز ثنيات الثياب بدرجات ظليلة
وازدحام الخلفيات بالعناصر وكذا استخدام
أكثر من خط أرض واحد بشكل ملموس
لإبراز العمق المنظوري ولعل أغلب الاختلافات
المذكورة ترجع إلى سببين تقنيين : أولهما
التفاوت الشديد بين مساحة النماذج الإيرانية
١٧٧ × ١١٠ سم والنماذج المصرية ٣٠ × ٤٣
سم تقريبا .

وثانيهما أن النماذج الإيرانية - مصورة
تصويرا مباشرا على القماش باللون الزيتية بينما
النماذج المصرية مطبوعة على الحجر بأسلوب
(الليثوغراف) ولكل من أساليب الأداء
المذكورة معطيات لا تتجاوب مع الأخرى وفي
مجموعة الأشكال ١٠ ، ١١ وشكل ١٥ مجموعة

وفي الفن الشعبي الإيراني انتشرت صور
درامية الطابع مباشرة التعبير عن الأساطير
والسير الإيرانية في القماشي والمنازل
الشعبية منذ القرن التاسع عشر وتعود
أحداها حول الملاحم الإيرانية وأبطالها
رستم وسهراب ولبلى والجنون وأحزان
وشنجون عاشق سورا وعلى والحسن
والحسين (١٠) وفي هذه الصور
تكمّن عناصر وتكوينات وسمات متعددة يمكن
أن تنسب إليها الرسوم المطبوعة على الحجر
التي طبعت في مصر وتداولها الشعبيون في
الأقطار العربية حتى عهد قريب .

ففي لوحة تمثل قتل رستم والعفريت
الحرافي (ذو القرنين) الشبيه بالفول الذي
يصرعه على سيفه ذي الفقار شكل (١٣) ، نرى
الأرقط قابضا يسراه على عنقه ويمسكه
خنجر طويل متكئا بركبتيه على صدره وأرجل
العفريت الذي خرج لسانه من جراح قبضة
رستم القوية وفي الخلفية نجد حصانا أبيض
خاصا بالبطل رستم واقفا قدميه الأماميتين
ورأسه من هول المشهد الرهيب واللوحة
مبضأة باسم حسين خولاء أحاسنى وإيمادها
١٧٧ × ١١٠ سم ويلاحظ التشابه الشديد
بين ذلك الحصان الأبيض وبين خيول اللوحات
المصرية كما تسهل ملاحظة أوجه التشابه
بين زى رستم وعنترة بما فيها من حليات
ودروع وكذلك الخوذة التي تشبه الناج



شكل (١٥)

اخرى من الرسوم المنقولة عن المخطوطات
الاسلامية القديمة للفروسية والرماية التي
ترجع الى عصر السلطان قنصوه الغوري وقبل

الغزو العثماني وتصور فرسانا يتدربون على
النزال بالرمح ويتضح في أسلوبها النزعة
الشعبية والزهد في الزخارف (١٢).

الهوامش :

المراجع :

١ - تعجل ، القديس مارجرس والتنين - (ترجمة البر
فتح الله) فنون عربية ، باميكاب العدد الرابع .
لندن ١٩٨٢ ص ١١٨ - ١٣١ .

٢ - سعد الحادق : تصويرنا الشعبي خلال المصور ،
الكتبة الثقافية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف
والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٣ ص ١٢٨

٣ - مسلسل العاني : البراق ، فنون عربية ، باميكاب ،
العدد الأول ، لندن ، ١٩٨٠ ص ٣٠ : ٣٣ .

٤ - عبد الحميد يونس : خيال الظل ، المكتبة الثقافية ،
الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة أغسطس .
١٩٦٥ ص ٣٩ .

٥ - لطفي حسين سليم : ملهعة الزير سالم (رسالة
ماجستير) قسم اللغة العربية جامعة القاهرة ١٩٧١ .

٦ - محمد المصمودي : فن التثيت ، فنون عربية ،
باميكاب - العدد الخامس لندن ١٩٨٢ .

٧ - محمد حمدي خميس : العلاقة بين الفنون الشعبية
وفنون الأطفال ، المؤتمر السنوي التاسع كوجهي
التربية الفنية ، مطبعة وزارة التربية والتعليم
القاهرة مايو ١٩٦٩ ص ١١٢ - ١٢٠ .

٨ - محمود ذهني : سيرة عنترة وسماها الصمصبة ،
مجلة الفنون الشعبية وزارة الثقافة ، القاهرة ،
العدد ٣ يوليو ١٩٦٥ ص ٣٨ - ٤٥ .

٩ - يوسف الشاروني : سيرة الشعبية ونظرية التراكم
الملحمي ، الدوحة ، العدد ٧٢ وزارة الاعلام - قطر
- ١٩٨١ .

(١) محمود ذهني - سيرة عنترة وسماها الصمصبة ،
مجلة الفنون الشعبية وزارة الثقافة العدد ٣ يوليو ١٩٦٥
ص ٣٨ - ٤٥ .

(٢) محمد المصمودي : فن التثيت - فنون عربية -
العدد الخامس لندن ١٩٨٢ .

(٣) لطفي حسين سليم - ملهعة الزير سالم
(رسالة ماجستير) ، قسم اللغة العربية -
جامعة القاهرة مايو ١٩٧١ .

(٤) يوسف الشاروني : سيرة الشعبية ونظرية
التراكم الملحمي - الدوحة - العدد ٧٢ - قطر - ديسمبر
١٩٨١ .

(٥) مسلسل العاني : البراق فنون عربية باميكاب .
العدد الأول ص ٣٠ - ٣٣ .

(٦) يوسف الشاروني ، المرجع السابق .

(٧) لطفي حسين سليم ، المرجع السابق .

(٨) سعد الحادق المرجع السابق ص ١٢٩ .

(٩) عبد الحميد يونس ، خيال الظل ، المكتبة الثقافية
- الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة أغسطس
١٩٦٥ ص ٤١ .

(١٠) يوسف الشاروني المرجع السابق ص ١١٤ .

(١١) حمدي خميس : مؤلف التربية الفنية والفن
الشعبي وزارة التربية والتعليم - تفتيش التربية الفنية -
القاهرة ١٩٦٦ ص ١١٤ - ١١٦ .

Masmoud, M. la peinture verre en Tunisie,
l'eres production, Tunis, 1972 peintures
populaires D. jross collections particu-
lières De la maysté L'imperatrice D'Iran.
Aalon d'aulomme, grand palais des cham-
ps — Paris 1973, pp. 25-27.

— Paintunes populaires : collections pon-
ponticulie has-Do sa Majesté limpanathice
D'Ian salon d'oulomme, Grand pa la us
dos champs, El y'aces pah, 1973, pp. 28-
29.

(١٢) (مرجع الفروسية) .

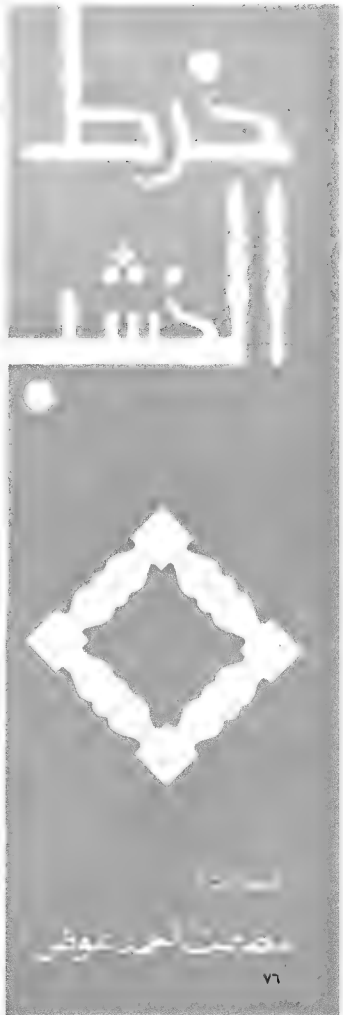
لمصر شهرة قديمة في خراطة الأخشاب وقد ذكر « وثيرايت » انه يوجد في الآثار المصرية التي يرجع تاريخها الى العصر اليوناني الروماني كميات كبيرة من الخشب المخروط . وهذه ظاهرة يتميز بها هذا العصر عن العصر الفرعوني . ويذكر أن المخروط قد أدخلت الى مصر في العهد اليوناني الروماني . كما يشير ايضا الى احتمال أن الأخشاب المخروطة كقوائم الكراسي أو الأسرة في هذا العصر لم تكن مخروطة بالمعنى المألوف . وإنما صنعت بالشكل المطلوب عن طريق « برادة الخشب » على غرار نماذج الخروط في العصر القبطي (١) .

وفي القرن الثالث عشر عثر على أبواب خشبية للمنازل القبطية من نجارة بلدية على شكل مربعات وكثيرة الأضلاع وقطع من المشريبات الدقيقة الصناعة بالخرط البلدية عليها رسوم صلبان وأشكال هندسية .

« واستمرت حرفة خراطة الأخشاب وازدهرت في عصر المماليك صناعة المشريبات من الخشب المخروط وكذلك الحواجز الخشبية للمقصورات في المساجد وعمل الكراسي و « الدواليب » وغيرها من الأدوات المختلفة .

ولا تزال آثار هذه الحرفة موجودة في أحياء القاهرة القديمة مثل بيت الجريتلية « الكردلية » بجوار جامع بن طولون ، وبيت جمال الدين الذهبي بحارة خوش قدم المتفرعة من شارع المزل لدين الله بالفورية ، ومنزل السجيمي بالدرب الأصفر بناحية الجمالية ، وبيت السناري بالسيدة زينب . وايضا البيوت الأثرية برشيد من عصر المماليك .

وقد قامت التجارة البلدية بدور مهم في الآثار القبطية والإسلامية في المنشآت الدينية والمدنية في الكنائس والمساجد والبيوت بمختلف المشغولات الخشبية مثل خراطة الأخشاب في صنع مصاريع الأبواب والشبابيك والمناير والدواليب والمقرنصات « التي تغطي سمسك الخشب الذي يحمل المشربية » والإشرطة الكتابية .



قوس من الخشب مثبت بطرفه قطعة خشب
متحركة تسمى عصفورة ومثبت بطرف القوس
الأمي خيط يصل الى الطرف الثاني ويمر
بالعصفورة التي منها يتحكم الخراط في شد
الخيط . (شكل ٢) .

المخرطة البلدية (شكل ٤) .

وتتكون من قاعدة عبارة عن لوح من الخشب،
وقطعتين من الخشب كبيرتي الحجم تسميان فخاذ
« مفردا فخذة » فخذة منهما متماسكة في عمود
حديد طويل يسمى « ايدان » . والفخذة الثانية
مثبتة بالقاعدة الخشب ، ومثبت بطرفي كل من
الفخذين قضيب من الحديد مذهب الطرف ويسمى
القضيبان « غرابان » يوضع بينهما قطعة الخشب
المجهزة المراد خرطها حسب المقاس .

مراحل الخرط وأنواعه :

ولعرفة أنواع الخرط يتطلب أولا معرفة
المراحل التي يتم فيها العمل على المخرطة البلدية
وذلك من خلال حديثي مع أحد الخراطين .

وهو الحاج عبد المنعم سليمان . بحارة
حلواني بسوق السلاح بالقلعة .

قال : « أجيب الخشب الزان بعد تنظيفه
وتجهيزه أو أي نوع خشب أنا عايزه . وأشقه مثلا
مربع [أجزاء ذات أطوال] وبسبك مناسب لقطع
الخرط المطلوب] ويسمى جزء الخشب « عابر »
وأعمل سندو أو مخنق أو مقياس للشكل المطلوب
« وأسط » على العابر ، أعمل علامات لبدء
الخرط على كذا خرزة حسب طول العابر . وبعد
أثبت العابر بين الغرابين بعد لف خيط القوس
لفه واحد على العابر لتمسك على دوابنه بين
الغرابين .

وأجيب الأزميل المناسب ثم أثبت الأزميل
على قطعة الشغل بقدمي الشمال المستندة على
الايديان وأشده القوس في اتجاهين الى الأمام
والخلف فينبور العابر أمام الأزميل الذي يعمل على
الحفر أو الخرط المطلوب . وأتحكم أنا في تغيير
وتحرك الأزميل تبعا للشكل « الى أنا عايزه » .
وأعمل مجموعة عوابر « مخرز » وأعمل مجموعة

ولا تزال خراطة الأخشاب قائمة في مصر الى
وقتنا الحاضر بعد أن كاد يختفي العامل الحرفي
الذي يتقن الصنعة ويحول الحامة الى قطعة رائعة
تموج بالفن وتجذب عشاقها مهما انتشرت الآلة .

ويطلق اسم « خراط » على محترف الخراطة
وهو الذي يشكل الخشب وينحته بواسطة الخرط
أو الحز أو الحفر بآلة مسننة . وقد يعرف باسم
مكان مثل حي أو سوق باسم ما اخص به أهله
من حرفة مثل « خط الخراطين » أو « سوق
الخراطين » .

وقد أظهر الصناع المصريون في فن خراطة
الأخشاب تفوقا ملحوظا وخبرة ودراية تامة بأنواع
الأخشاب المختلفة . ولم يكتفوا باستعمال الأنواع
المحلية منها والتي سبق أن استخدموها بل لجأوا
أيضا الى استيراد أجود أنواع الأخشاب من الخارج
مثل خشب الأبنوس والأرز ، وخشب الجوز
والبنديق والبلوط . بالإضافة الى أنواع الخشب
الموجود مثل الزان ، والنسوت والجيز وشجر
الليمون والجوافة . كما استخدموا سن القليل
وعظام الحيوانات ، والكهرمان ، وقد اضيفت
خامات أخرى وبعض أنواع الحامات الحديثة مثل
البلاستيك وغيرها .

بيد أن عمل الحرفي في مشغولات الخرط
بأنواع الخشب المختلفة قد اكسبه مهارات مختلفة
ومن هنا ابتكر عددا من الأدوات التي تيسر له
عمله لتلائم والخامات المتعددة من حيث الصلابة
والليونة .

ومن هذه الأدوات المستعملة في حرفة خراطة
الأخشاب ما يأتي :

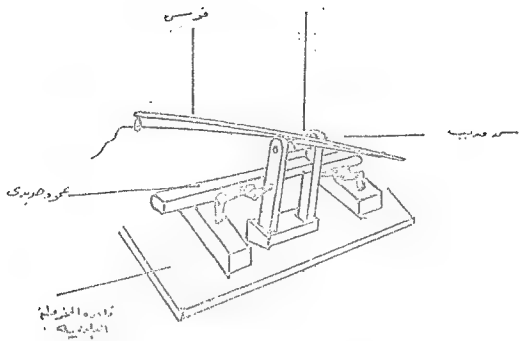
مناشير « مختلفة الأشكال والأحجام .

أزاميل مختلفة المقاسات .

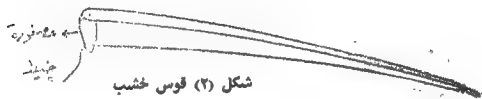
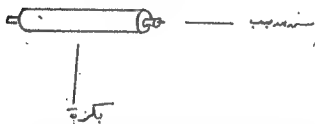
ضفر مختلفة الأشكال والمقاسات .

مثقاب له عدد من السنون بأحجام
مختلفة . كل سن مثبت في بكرة خشب (شكل
١) .

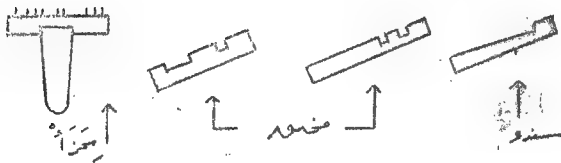
مجموعة براجل للقياس على قطعة الخشب
المراد خرطها (سندو ، مخنز ، مخنق) . (شكل
٣) .



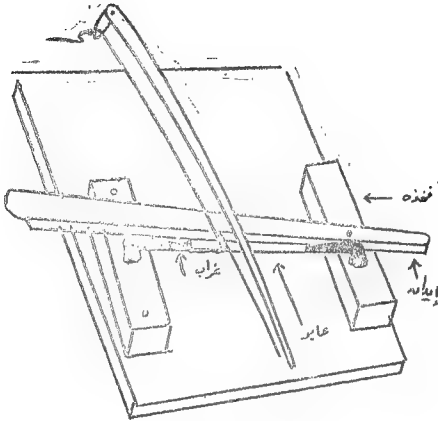
شكل (١) مشقاب يدوي



شكل (٢) قوس خشب



شكل (٣) مجموعة للقياس



شكل (٤) المخروطة البلدية

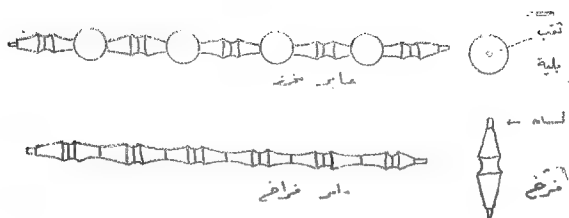
لجفاف الطقس وحرارته • وتمتد في رطوبة الجو شتاء • وبما أن هذه الخرطة يتم تجميعها دون استعمال المسامير أو الفراء في تثبيتها فتجد أن بين كل حشوة وأخرى قد تركت مسافة كافية مراعاة لما قد يحدث للأخشاب من تمدد أو انكماش • هذا بالنسبة لمساحة مشغولات الخرط • وبعد تجميع مساحة مشغولات الخرط يأخذها النجار ويعمل الهيكل الخارجى « البرواز » ويلصقها بالفراء • ويكون بعد ذلك باقى اجراء الشكل وليكن مثلاً كرسى أو منضدة •

وهناك بعض الملاحظات على الأدوات التى يستعملها الخراط وكذلك أنواع الأخشاب ، إذ تكون بعض الأخشاب لينة مثل خشب الليمون والجوافة • ولذا تستعمل فى الخرط الدقيق • ويستخدم منها القوس الرفيع والأزميل الرفيع ، أما الخشب الزان مثلاً فيستعمل للخرط الكبير باستخدام القوس الثقيل والأزميل الكبير •

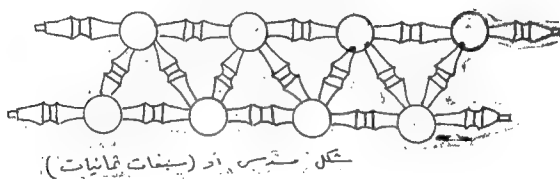
عوابر • فراخ • [أى خرط رفيع] وأجزاء عابر الفراخ الى فرخ • فرخ • وكل فرخ له لسان علشان عملية التجميع (شكل ٥) •

وأجيب عوابر المخرز واثقب المخزرات بالثقاب اليدوى (شكل ١) وهو عبارة عن قطعتين خشب مركبتين فيهم فاصل من الخشب « عبارة عن بكرة خشب تدور فى تجويف بطرفى القائمين • وذلك بواسطة شد القوس • وفى أحد طرفى البكرة سن مدبب والقائمين يثبتان فى القاعدة بين الفرائين بالمخروطة البلدى » ، توضع المخزرات أمام السن ومع تحريك القوس يتم عمل الثقب المناسب لسمك اللسان الموجود بالفرخ ليتم التجميع للشكل بين عوابر المخرز والفراخ (شكل ٦) ويسمى سبعات ثمانية وأيضاً يمكن عمل أشكال أخرى من عوابر المخرز والفراخ بنفس الخطوات (شكل ٧) ويسمى أبو شروان •

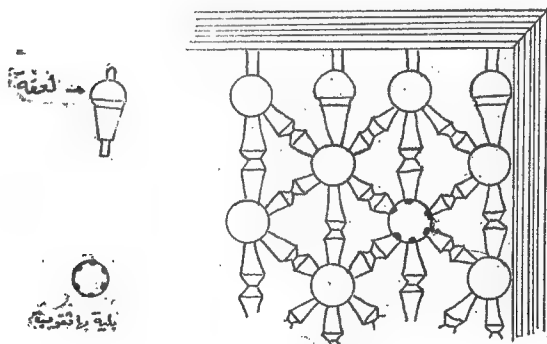
وللخرفى المصرى خبرة بطبيعة الجو فى بلاده ، فهو يدرك أن الأخشاب تنكمش صيفاً



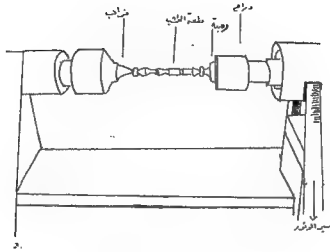
شکل (۵) مكونات التشكيل



شکل (۶) سبغات ثمانية او سبغات ثمانية



شکل (۷) ابو شروان



شكل (أ) مخرطة كهربائية

القوس في المخرطة البلدية كان له أبلغ الأثر في التغير الطفيف لشكل المخرطة البلدية التي كانت تستلزم جلوس الخراط أمامها على الأرض محني الظهر يعمل بيديه ورجله اليسرى . فجاءت المخرطة الكهربائية مرتفعة القاعدة بحيث تسهل عمل الخراط بالجلوس العادي للعمل على المخرطة .

والمخرطة الكهربائية (شكل أ) عبارة عن قاعدة مرتفعة كمنضدة بطرفها قائمان مثبتان بالقاعدة ، والتركيبية كلها من الحديد ، طرفها أو القائم الأيسر منها به اسطوانة يحررها سير الموتور الكهربائي والقائم ينتهي بذراع وطرفه شبه مدبب ويسمى « زمة » والقائم الثاني به اسطوانة حديدية تنتهي بسن مدبب ويسمى غراب ، وتثبت قطعة الخشب المراد خراطها بين الغراب وطرف الاسطوانة الأولى أي « الزمة » وعند تشغيل الموتور الكهربائي يعمل على دوران عابر الخراط ويقوم الخراط باستعمال الأزاميل والصفير المناسبة ونوع الخشب والشكل المطلوب خراطه . فمثلا يتم عمل مجموعة « عوابر مخزرات » ومجموعة « عوابر فراخ » ليتكون منها وحدات الخراط المختلفة .

وقد أبدع الخراطون في عمل وحدات زخرفية من الخراط المختلف الشكل وكذلك مختلف اللون بأدماج ألوان الخشب في عمل واحد . فمثلا جمع بين خراط من أخشاب الليمون ذات اللون الأصفر مع خراط من أخشاب الجوافة ذات اللون الأحمر في تكوين زخرفي ، أو الجمع بين خراط من خشب الأبنوس الغامق مع خراط من سن الفيل الفاتح . كما أنه يمكن دهان خراط الخشب العادي حسب الرغبة بعد التجميع بالتجارة فيمكن دهانه « أستر » أو دهنه بالورنيش للتلميع .

وقد لوحظ في الآونة الأخيرة أن « المخرطة البلدية » أو المخرطة اليدوية تكاد أن تندثر بعد ظهور الآلة الكهربائية الحديثة وهي ليست بمستحدثة وإنما هي عملية تطوير للمخرطة البلدية ولم تختلف عنها كثيرا إلا أنها تعد تشفيا مع العصر والرغبة في تحقيق الكم مع الكيف السريع ومن هنا كان التفكير في عملية تطوير المخرطة اليدوية . فعمل سير الموتور الكهربائي في إدارة قطعة الخشب المراد خراطها والذي يقابل عمل شد

وعندما سالت سعيد حسن أبو زيد ابن صاحب ورشة خراطة قديمة وكبيرة بالسكينة بحي تحت الربع وبوابة المتولي « والورشة تعمل بالآلات الكهربائية في جميع مراحل العمل » .

قال : « النهاردة علشان الواحد يقعد ماسك أقوس وقاعد على المخرطة الى على الأرض دى علشان يعمل شغل ، ح يعمل ٢٥٪ من الى عمله المكتنة . وقبل دخول المكتنة الكهربا دى كان فيه مكتنة ثانية من غير كهربا . هم ابتدوا يشتغلوا على المكتنة الى فى الأرض دى سنين وسنين .

ومن ميت سنه أو ثمانين سنة بدأت مكتنة ثانية مع وجود الدراجات « الباسكيلتات » بدأوا يعملوا مكتنة بالمجلة بتاعة انباسكيلته . الخراط يقف يشتغل وجايب واحد عتال طول النهار واقف يدور العجلة دى الى هي بتلف الخشب ببدل القوس . والمكتنة دى كانت موجودة لمدة قريبة يعنى من ٢٥ سنة تقريبا . احنا عندنا المكتنة الكهربا دى من ثلاثين سنة يعنى من يوم ما دخلت الكهربا حى السكينة سنة ١٩٥٤ . وفيه بلاد ما كنتش شافت انكهربا غير مع كهربة السد . ودخول الكهربا فى الريف من مدة قريبة . وعلى فكرة شغل الخراط اليدوى موجود فى الإقليم . ولحد النهارده فيه ورش خراطة فى المنوفية والقليوبية وفى طنطا بيعملوا خرط الى هو الرفيع على المخرطة البلدى . وبيجيوه لنا بنشتره منهم بالمتر الطولى أو المربع ، أصل الشغل الرفيع ده له عروضات خاصة دلوقت [أى مقاس خاص] .

وأما عن الفرق بين شغل الخراط اليدوى وشغل خرط المكن فالخراط اليدوى يمكن يقدر يرفع فيه الى أقصى حدود الترفيع يعنى لو حط عود كبيرت ممكن يخرطه لو هو محترف . الخراط بالمكتنة الكهربا له مقاييس محدودة ، لو هو رفع الخراط قوى ينكسر ، وبعدين الحركة البطيئة لما يخرط الخراط اليدوى الحركة تبقى لها طعم نحسه ، ان ده حى وشغل المكن ميت » .

واحنا كبشر حساسين نحس بالخراط اليدوى أكثر من احساسنا بشغل المكن والى بيشتغل الخراط اليدوى لازم يكون بيحب هذا الشغل لأنه فنان بيشتغل بأمانة ، أما خراط المكتنة مش مهم

ولعملية التجميع يلزم تقب المخزرات كما هو متبع بطريقة الخراط البلدى . وهناك مثقاب يعمل بالكهربا أيضا . يتم به تقب المخزرات . وبعد ذلك تتم عملية تجميع الأشكال المختلفة وهى نفس أنواع الوحدات والأشكال إلا أنه يلاحظ أن هناك فرقا فى الشكل العام من الناحية الفنية لا يدركه غير الفنان المتخصص أو الحرفى القديم . كما جاء فى حديثي معهم حول هذا الموضوع .

وبشان ظهور هذه الآلة الكهربائية كان سؤالى عن مدى تأثير هذه الآلة على العمل وعلى العامل اليدوى . هل تقبلها واندمج معها أم رفضها وانحاز لعمله اليدوى ؟ وكانت اجابة الخراط أحمد على أبو طاحونة « بحى خان الخليل » قال :

(أبويا وأنا اثريينا واتعلمنا واشتغلنا على المخرطة البلدى . لكن الحياة صعبة وعايزة شغل كثير والمخرطة عندي بالموتور وهو الى زيادة وبيدور الشغل بدل القوس) .

قال الخراط عبد المنعم سليمان : « المكتنة دى بتاعة إنتاج . والعصر الى احنا فيه دلوقت عصر السرعة . والناس اللعين بالشغلانة بيقاولوا على الأشغال الى زى دى عايزين طبعيا شغل وانتاج كثير . وإناس الى كانت موجودة فى العصر القديم وشافت الحاجات القديمة من شغل الخراط ما بتنسى من النوع بتاع المكن . العامل بالمخرطة البلدى ممكن انه يعمل حاجة تخافتها ثلاثة ميل ! . العصر بتاعنا غير الوقت ده المادة النهاردة غالية ومصاريف . وعلشان كده يطلع شغل كثير بالمكن . ونلاحظ أن التجميع بالنسبة لشغل المكن مفكك والسبب انه بيعمل شغل كميات وعايز يجمعها وعايز يسرع وعايز يسلم الشغل فهو بيخرم الإخرام واسعة شوية بالنسبة للناس الى بيبات فيه ويقوم هو بيبات كده . بيبكون الشغل غير متماسك . وأنا بالنسبة للشغل أفضل الشغل على المخرطة البلدى وأعمل شغل ولازم يدخل مزاجى لأنى باشتغل فيها كهواية . يعنى لما أمسك حة الشغل كده وأتبسط منها ح تعجب الزبون طبعيا » .

مقاسات الجيات والفصوص المخروطة مثل
المسدس (سبعات ثنائيات) كما في (شكل ٦)
والميموني العدل والميموني المائل والميموني ببيلة
(شكل ١٠) . والطرز الكنائسي . الصليب

والطرز الكنائسي . الصليب الفاضى
والصليب الملبان (شكل ١١) وأبو شبروان
(شكل ٧) .

وقد تجتمع الخراطة الدقيقة مع الخراطة
الواسعة فى إطار واحد .

ففى وسط الأطار حشوة دقيقة الخوط
مع ضيق العيون تمثل فيها كتابة عربية أو قنديل
أو حيوان أو طائر أو آنية (شكل ١٢) وتحيط
بهذه الحشوة الداخلية المزخرفة حشوة خارجية
واسعة العيون وقد استعمل فى كلتا الحشوتين
نوع متباين من الأخشاب مثل البقس والليمون
(وهما من الأخشاب الفاتحة اللون) . والساج
الهندي والأبنوس (وهما من الأخشاب الفاتحة
اللون) وذلك لى تظهر معالم الزخرفة نتيجة
لتباين اللون .

المشرية والمشرية :

والمشرية هى أصلا المشرية أى الطاقة
الخارجية فى البيت القديم التى تشرف على
الطريق . وكانت قاعدتها تستخدم فى وضع
القلل عليها لتبريد ما بها من ماء . وكانت تلك
الطاقات تصنع من الأخشاب المخروطة التى عرفت
بخرط المشرية نسبة الى شرب الماء من تلك
القلل . وكان المفروض من تلك المشريات أن
تحجب الحريم عن أنظار الجار والمارة فى الطريق
ولتتيح الفرصة لنساء المنزل للتطلع من خلال
ثناياها الى الطريق لمشاهدة المناظر . وقد شملت
المشرية مشغولات الخوط متنوعة الأنماط الفنية
لتلائم الأغراض النقية والجمالية .

والمشرية لها خصوصيتها . وقد اشترك
العاملان الدينى والمناخى فى المساعدة على ابتكار
أسلوب فننى متميز به العبارة الإسلامية ، وأنتج
الفنانون منه تحفا رائعة من خراطة الأخشاب ذات
الأشكال الهندسية .

يكون ييجبها أهى شغلة كده وخلص ويشتغل
بقوته (قوت يومه) مش بأحاساسه علشان ينتج
كثير وبسرعة .

يعنى الخراط اليدوى يدينى متر خوط مش
ح يقدر يدينى قبل أكثر من عشرين يوم . الخراط
على المكن يدينى المتر بمده ثمان أيام دى غير
التكاليف . المتر المربع اليدوى تلاقينه من ١٢٠
جنيه الى ١٧٠ جنيه مثلا . ولو عمله على المكن
يكلف ٩٠ جنيه الى ١٤٠ جنيه تقريبا . يعنى عطلة
وزيادة تكلفة . ولعلكم النهارده فيه خراطين على
المكن بيعملوا خوط آلى فى مستوى الخوط
اليدوى .

لقد أوجدت مشغولات الخوط والنجارة
المكلمة لها فى البيوت الأثرية ابتكارات فى التصميم
الداخلى من شأنها الإيهام بسعة المسكن مع اكسابه
صفة جمالية . وهناك علاقة وثيقة بين منتجات
هذه البيوت الأثرية التى كانت مقرا للسكنى
(حينذاك) وبين تطويع تلك المشغولات الفنية
لخدمة البيئة فى شكل طرز موحدة ، تابعة من
ابتكار مهرة الصناع . ولقد استخدمت أشغال
الخوط المتنوع فى كثير من الأغراض لشغل
الفراغات وغيرها من قطع الأثاث كالدواليب
والدك والسواتر الخشبية . وفى تجهيل
المشغولات وحشوات النوافذ .

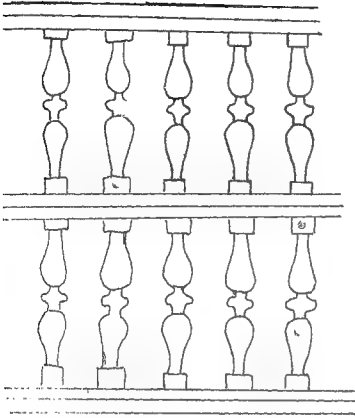
وخراطة الأخشاب نوعان :

١ - الخراطة البلدية الواسعة :

وتشمل خوط أرجل الكراسى والمناضد
والأثاث عموما وخرط الحواجز والأعمدة المستعملة
فى حوامل الزهريات والتماثيل . وكذلك خوط
الثرثيات الخشبية وأيضاً خوط البراقع ،
والإنائن الصهرجية (ومقردها انان) كما فى
(شكل ٩) ومن أمثلة الخراطة البلدية القديمة
السياج الخشبى المخروط الموجود فى جامع
الماردانى بالبثانة .

٢ - الخراطة الدقيقة المعروفة بخوط المشرية :

ولخراطة المشرية أسماء مختلفة باختلاف
أشكالها وأنواعها وقصوصها . كما تختلف

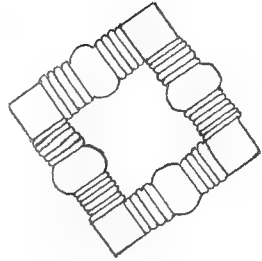


برامحه

(ب) برامق والمفرد برمق



(ج) اثنان اثنان اثنان



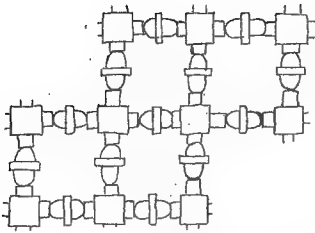
شكل (٩)

(١) صهريجي

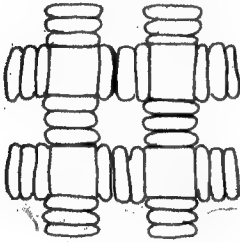
لقد تحدث أحد الصناع وهو « سعيد حسن
ابو زيد ابن صاحب ورشة خراطة » عن
خصوصية المشربية فقال :

(المشربية عموما اتعملت على شان الخصوصية
في البيت واتعمل لها حساب هندسي لنظم التهوية
والانارة)

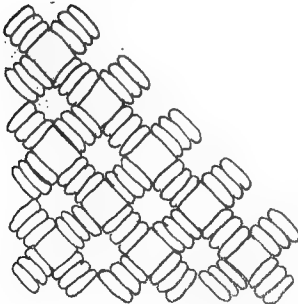
وبالنسبة للخصوصية ووظيفتها العلمية فيه
دراسة • يعني شغل الخراط الى فوق يعني أعلى
المشربية أو النوافذ واسم وشكله مثلا صهريجي •
والى تحتيه يعمل صليب فاضي • ويجي في
الأجناب يعمل صليب ملبان ويجي في الأولية
(أي من الأمام) ويعمل مسندس تبقي حساب
مساحات وحساب أشكال • وكل ما أنزل بيها
يضيق الشكل بحيث الى قاعد وراء المشربية ••
الى في البيت الى قصاده ما يشوفش مين الى
قاعد جوه)



شكل (١٠) طراز ميموني (١) بيلية



(ب) عدل



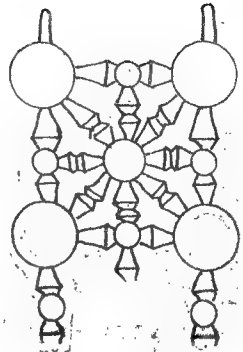
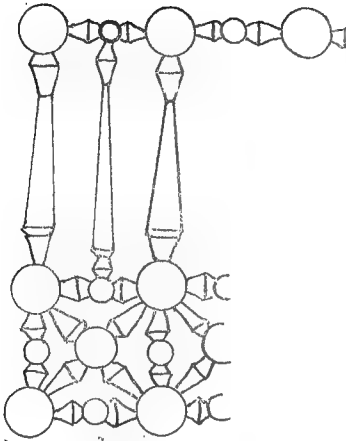
(ج) مائل

وقد عرفت المشربيات في العصر القبطي واستخدمت بكثرة في مساكن العصر المملوكي وهي تتميز أثر من آثار عامل العقيدة والمناخ فهي تحقق التمتع بالخصوصية للرؤية البصرية للخارج وتسمح بدخول الرياح المطفة في الصيف واشعة الشمس في انشتاء وتزود المشربيات بحنينات خارجية لوضع أباريق الفخار لتبريد ماء الشرب وعادة توضع المشربيات لتغطي المسطح الخارجي للشبابيك أو الشكمة التي تستعمل للجلوس . . وقد لوحظ أن الأجزاء العلوية ذات أبعاد وتقسيم كبيرة نسبيا لتسمح بدخول أكبر كمية من الهواء والضوء والأجزاء السفلى ذات أبعاد وتقسيم صغيرة نسبيا لتحقيق الخصوصية (١) .

كانت حرفة الخرط بل التجارة عموما ضمن الحرف التي تجمعت داخل شياخات . وعن هذه الشياخات تحدث السيد عبد العظيم سليمان مدير الشؤون الفنية بهيئة أنساري فقال : (لكل مهنة شيخ والصانع يتقدم لشيخ الحرفة بشغل خرط من تصميمه فينتقل عليها الشيخ ويراجعها من حيث الشكل الهندسي والقياس ثم يطلق عليها اسم الصانع لبراعته في اظهارها . فكلمة الصهاريجي هو لقب موجود في عائلة الصهاريجي . وكلمة ميموني وده جه من صانع في قرية من الشرقية اسمها ميمون وبراءة هذا الصانع أطلق على الشكل الذي ابتكره ميموني . وعن شكل أبو شروان وهو يشبه أصابع رجل الحمام) .

في السنوات القليلة الماضية عمت ظاهرة انتشار أشغال الخرط الدقيق وإنشئ يصرف بالمشربية في تجميل الأثاث بالإضافة الى تجميل مناير المساجد . وساعد على ذلك ظهور الخرطة الكهربائية وسرعة انتاجها .

ومن إحدى الورش التي تقوم بصناعة الأثاث المزين بشغل الخرط قال سعيد حسن أبو زيد - حى السكرية : (احنا بنشتغل في أشغال الخرط من تاريخ قديم يعنى أجدادى وأجدادى كانوا خراطين واشتغلوا خراطين واشتغلوا بالخرطة البلدى ستين وستين جدى خلف اثنين عمى تخصص طراز قبطى « كنانسى » وكذلك أولاده . وأبويا تخصص طراز اسلامى واحنا ولاده تخصصنا اسلامى زيه .



صليب فاضى

شكل (١١) طراز كنائسى ، صليب مليون وصليب فاضى

وشغل الخروط الى يتعمل فى « الموبيليا »
زى الى فى المشربية بس بغرض الزينة والخرقة
ارضاء للزبون • ودلوقت اخترعوا حاجة اسمها
مقاييس استند عرض الشريحة مثلا ٥ سم ،
٦ سم ، ٧ سم •• مثلا ، وطول المخرز مثلا
١٠ سم ، طول الكنايس ١٢ سم ، ١٥ سم
وهكذا •••• وطبعا زى ما انا عايز مثلا اعمل
طرايزة الداير بتاعها ٧ سم من طراز كنائسى
أو غيره •

كان الاول النجار يعمل الشغل ، والخراط
يعمل الخروط على المقاسات الى اخترعها النجار
دلوقت الخراط يعمل الشغل ويجيبه للنجار
يوضب الشغل عليه •

احنا بنشتغل الآن فى المناير وتجارة مساكن
وعندنا ماكينات كهربيا للتقطيع والخروط والتقب •
والورشة والحخد لله كبيرة •

احنا عاملين اسلاميك سينتر واشتجطن ،
اسلاميك سينتر لندن • اسلاميك سينتر
ماقديشيو •

« اى يصدرون اعمالهم للخارج » • وعاملين
منبر سيدنا الحسين والمساجد الهامة فى الجمهورية
زى عمر بكرم والمساجد الرئيسية فى المحافظات
المختلفة •

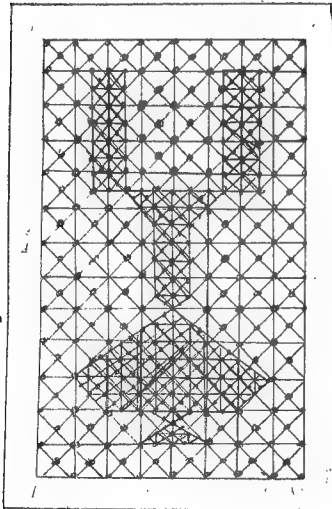
أما عن « الموبيليا » الى بنعملها النهارده ••
ده مجازاه للسوق علشان تقدر نعيش فى الزمن
الى احنا فيه ده •

وعدد الطلبة بالمعهد خمسة وسبعون طالبا
يتدربون بالاختتام المختلفة بالمعهد . وهي قسم
التجارة العربية وقسم الخراطة الدقيق وقسم
الألوان وقسم الأستر (الهندسات التاريخية)
وقسم الخياطة والزجاج المنسوج . وقسم السجاد
والخزف الإسلامي . وقسم الصناعات .

ويبلغ عدد طلاب قسم الخراطة ثمان عشر
طالبا يوجد منهم بالمعهد عدد ثمانية طلاب .
وبالباقي يقوم بعمل الترميمات الأثرية .

وقد بدأ المعهد نشاطه الفعلي بالمشاركة في
عملية الترميم في نهاية سنة ١٩٨٠م بالإضافة إلى

شكل (١٢) حشوات من الخراطة الواسع
والدقيق على شكل اناء من المتحف الاسلامي



ولما نكون محتاجين حاجة طويلة من الخراطة
أطول من ٣٠ سم نعملها على حنتين ونوصفها
بالتهشيق يقوم تهشيق بعضها لو إينا قلنا عتقني
الخراطة ده تسع كور بنعمل ثلاث كور في عابر
وسته كور في عابر بحيث لما أجي أنا اشتغل يبقى
كده ثلاثة وكده أكتبه والخلف إلى بعده يبقى
هنا الستة وكده الثلاثة بحيث نقطلة الوصلة
متبقاش فوق بعض (شكل ١٣) وبكده يبقى
الشكل متماسك .

معهد الحرف الأثرية :

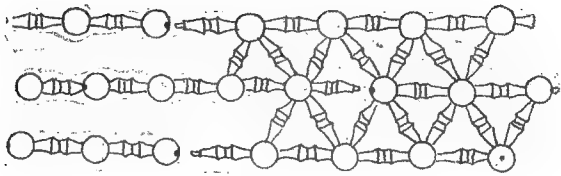
ينبغي أن نذكر أنه كان في مصر عدة
شياخات حرفية ظلت قائمة حتى القرن التاسع
عشر وكانت تشرف عليها انوالة إلى أن تحولت
تدريجيا إلى مدارس صناعية تشرف عليها جهات
حكومية بهدف تأهيل المتدربين في إنتاج هذه
المشغولات لممارسة الحرف وتدريبهم وأكسابهم
المهارات المختلفة ، وابتكارهم لعدد من الأدوات
التي تيسر لهم العمل لتلائم الخامات المتعددة من
حيث الصلابة والليونة .

ومن هذه المدارس الصناعية : معهد الحرف
الأثرية ببيت السناري الذي أنشئ عام ١٩٦٦
واتخذ مقرا له بيت السناري بالسيدة زينب .

والغرض من إنشائه هو إحياء المهن التي
انقرضت من الآثار القبطية والإسلامية مثل
الخراطة العربي والتجارة وغيرها من الحرف .

وقسم الخراطة بالمعهد قسم قديم ، شارك
في عمليات الترميم التي تقوم بها هيئة الآثار في
جامع عمرو بن العاص وقبة مسجد سيدينا
الحسين ، ومساجد الإمام الشافعي والإمام أبي الليثي .
وكان آخر أعمال الترميم متحف الجواهرات
بالاسكندرية .

والمعهد يقبل الأولاد من سن الثانية عشر إلى
السادسة عشر ويلتزم الطالب بالعمل في هيئة
الآثار مدة تصل إلى ست سنوات كدراسة وعمل .
ويكون حرا بعدها في أن يعمل بأي مكان آخر إذا
أراد .



شكل (١٣) عمل وصلات لمساحات الخروط

وقد أبدع الخراطون في مهارة ودقة في ادخال مشغولات الخروط المختلفة الأشكال في زخرفة أيدي العصى المصنوعة من الخشب أو الأبنوس وأواني الكحل المصنوعة من الخشب أو العاج أو البلاستيك وقواعد الأباжورات والبرقانات الخشبية وبراويز الصور الخشبية والرفوف وعلب المجوهرات والأزرار وعمل السبع وزخرفة بعض آلات الموسيقى مثل الربابة والسلمسية وغيرها ومشابج الملابس ودخلت في كثير من الأدوات التي يصعب حصرها .

وفي النهاية يعد ذلك الابداع والانتشار لمشغولات الخروط الدقيق حصيلة الجهد والدأب المستمرين في تدريب الحرفيين بالمعاهد وانتشار الوعي وتنمية القدرة الابتكارية في مجتمع تعليم الحرف التقليدية .

وهو أمر في الحفاظ عليه حفاظا على جانب مهم من جوانب الابداع الشعبي المصري الأصيل والمتوارث منذ قرون بعيدة .

احياء المهن التي بدأت في الاندثار تماما ومنها حرفة خرط الخشب الدقيق والذي قام المعهد باستنساخ نماذج كثيرة من الآثار القديمة . وهذا الانتاج موجود في كل بيوت الهدايا وصلات العرض بالقلعة والمتحف الاسلامي ومتحف الشرطة والمتحف اليوناني والروماني والقبطي . وأسمازه أقل من أسماز خان الخليلي . وعن الخامات فهي مضمونة لأن الاستيراد يتم من جانب الدولة . وللمعهد فرع في رشيد بدأ انتاجه يفزو الأسواق. وفرع آخر في « فوه » (كمدية ثالثة من حيث تعدد الآثار الاسلامية .

ويوجد معهد آخر للحرف الفرعونية ، وذلك بمركز تسجيل الآثار بالزمالك وهو يتيح الخطه نفسها في تدريب الصغار على صناعة نماذج التماثيل الفرعونية أو الصناعات التي تعتبر نماذجاً للقطع القديمة عبر التاريخ المصري .

ازدهرت مشغولات الخروط الدقيق وانتشرت هذه الأيام وأخذت شكل التعميم في الآثار بوجه خاص دون غرض غير الزخرفة والتجميل بالطراز العربي مما يجذب ويبهير الناظر . وزادت نسبة اقتناؤه هذا الطراز .

(١) راجع : تناء أحمد العبد - معاصرة التراث الاسلامي الملوكي في للسكن المصري المعاصر - وسائلة

ماجستير - كلية الفنون التطبيقية - ص ٨٤ .



توفيق حنا

كان - ياما كان في سالف العصر والأوان .. على شاطئ البحر الكبير ..
كان يعيش صياد فقير في كوخه الصغير .. سعيدا بحياته البسيطة .. قانعاً
برزقه .. شاكراً الرزاق الكريم على كل حال .

وذات يوم .. والفجر يبدد بأصابه الوردية ظلام الليل .. حمل الصياد
شبكته .. كما اعتاد أن يفعل كل يوم .. وانطلق الى البحر .. والقي شبكته
- على بركة الله - وانتظر .. وبعد لحظات سحب الشبكة .. ولكنه وجدها
فارغة .. ألغاه مرة أخرى .. ثم مسحها فوجدتها فارغة أيضاً .. لم ييأس ..
ألغاه للمرة الثالثة .. « الثالثة تأبته » ، وانتظر وأخذ يدعو السميع المجيب أن



يرزقه اليوم كما يرزقه كل يوم .. وبعد لحظات .. أخذ يسحب الشبكة ..
فوجدتها ثقيلة .. وبقدر احساسه بثقلها كان فرحه .. وعندما أصبحت الشبكة
على البر - أخيرا - انطلق منها شاب جميل .. فى ثوب أزرق يتسدل على جسمه ..
ويتمنطق بحزام فى لون الفجر .. ذهل الصياد من هذه المفاجأة التى لم يكن
يتوقعها .. ولكن الشاب قال له بصوت هادئ مطمئن .. أعاد الى الصياد المسكين
الداهل شيئا من الطمأنينة ..

« لا تخف أيها الصياد .. أنا « ليل » ابن سلطان البحر .. دفعنى الشوق
الى البر الى التعلق بشبكته وذلك لأنى أريد أن أعرف كل أسرار هذا البر ..
وأعرف على سكانه .. وكائناته .. واخترتك أنت لتسكون دليل وصديقى فى
رحلتى هذه فى عالم البر .. اخترتك لأنى وجدتك وحيدا .. ولمست فيك الطيبة
التي شجعتنى على هذه الهجرة من عالم البحر الى عالم البر والأرض .. ولكن قبل
أن نبدأ معا هذه الرحلة فى أرض الناس أحب أن تقسم لى على أن تبقى لى صديقا
وفيا .. وذلك لأن شريعتنا البحرية تقوم على الوفاء .. فإذا ما فكرت يوما أن
تخون عهد الصداقة .. فإن شريعتنا تفرض على أن أعود الى البحر .. ولن ترانى
مرة أخرى .. فعقاب الخيانة هو الفراق الأبدى .. »

فرح الصياد واطمان .. وعاهد « ليل » على أن يبقى له - الى الأبد - الصديق
الوفى .. الأمين .. الحافظ عهد الصداقة .. وانطلقا ..

أخذ الصديقان يتجولان فى أرجاء وأنحاء الأرض .. من بلد الى بلد ..
« بلاد الله لخلق الله » .. بلد تشيلهم وبلد تحطهم .. وأخذا يطوفان فرحين
سعيدين .. ينتقلان من الصحارى الى الجبال .. من البحار الى السهوب
والوديان .. وغاصا فى الكهوف والمغارات .. وانهيا الى المدن الكبيرة بقصورها
وبيوتها وحداقتها .. وقابلا بشرا من كل الأجناس والألوان .. يتحدثون بكل
اللغات واللهجات .. واستمعا الى الأغاني والحكايات وشاهدوا كل ألوان الرقص
وكل مظاهر الاحتفالات والطقوس .. وتعرفوا على كل تقاليد وعادات الشعوب فى
كل أنحاء الأرض ..

حتى وصلا ذات يوم الى مدينة يحكمها سلطان كبير .. سنا ومقاما .. وكان لهذا السلطان ابنة وحيدة نادرة الجمال باهرة الحسن .. كان اسمها « عين » ومن احاديث الناس في شوارع المدينة عرفا أن « عين » ترفض كل من يتقدم لخطبتها من الأمراء والوجهاء والأعيان لعلها أنهم جميعا يطلبون يدها تقريبا من أبيها السلطان ..

كانت « عين » تحلم أن تجد انسانا بسيطاً يحمل قلباً صافياً وفيها .. يحبها لشخصها .. لا لسلطان أبيها .. وانطلقت « عين » تبحث بنفسها عن هذا الانسان .. حتى وجدت الصياد - ذات ليلة - ساهرا يحرس صديقه ليل .. وروى لها الصياد قصته مع ليل .. فتعلق قلبها بهذا الصياد الوفي كل هذا الوفاء لصديقه .. ووجدت فيه الانسان الذي تبحث عنه وتحلم به ... وتروى « عين » بدورها للصياد قصتها وتطلب منه أن يكون لها زوجا .. ولكن - رغم انهياره بجمال عين - يذكر عهده لصديقه ليل .. أن يبقى له وفيها الى الأبد ..

ويرفض طلب عين .. ولكن عين لا تياس وحاولت أن تغوى الصياد ليرك صديقه .. وسيصبح بعد أبيها سلطانا .. وسيسكن معها قصرا من فضة وذهب .. سيعيش معها سعيدا .. يملك كل ما يحلم به انسان ، المال والجمال والسلطان ..

واصلت عين اغراءها واغواها .. والصياد يحاول أن يتناسك ويتمسك بوعده وعهده .. لصديقه ليل .. وكان على الصياد المسكين الحائر أن يختار وأن ينتهي الى قرار .. اما ليل واما عين ..

ويضعف الصياد - أخيرا - وتنكسر صلابته وينهزم أمام سحر عين وجمالها واغوائها ...

ويرشى أن يترك صديقه ويعود معها ..

وفي اللحظة الحاسمة الفاصلة .. نظر الصياد فلم يجد أمامه الا الليل والظلام ..

اختفى ليل .. عاد الى وطنه .. بعد خيانة صديقه ، واختلت عين .. كيف ترضى بمن خان صديقه زوجا .. والصياد يواجه مصيره .. يأخذ في وحدته - ينادى - بلا أمل في جواب - ياليل .. يا عين ..



الشعبية » • كما أعبر عن مدى تقديري للدور
الريادي البناء الذي قام ويقوم به دائما - الصديق
الكبير الدكتور عبد الحميد يونس ••

وتتحدث أغلب المواويل عن غدر الزمان وعن
خيانة الأصحاب والأصدقاء ، ولعل الموال
الذي خرج من نكبة البرامكة جاءنا في هذه
الصورة •• عندهما بكى الناس هؤلاء البرامكة
وأخذوا يعددون (العديد) محاسن
وأفضال هؤلاء البرامكة - الموالى - وهم يرددون :
وامواليه •• وانتقل هذا النذب والعديد - بكل
ما فيه من حزن وثورة على غدر الزمان وخيانة
الصاحب وتكره - الى مصر •• واستحال الى
هذا الشكل الفنى وهو الموال ••

وانطلق الموال يصور حياة أولاد البلد بما
تمتلى به في عصور الظلام من حرمان وقهر
وغدر وخيانة •• ولما كان الموال يتخذ من الليل
مكانا للبوح والاعتراف فقد لزم أن
يرتبط هذا الليل بالعين الساهرة الشاهدة ••
ومن هنا نشأت هذه الافتتاحية « يا ليل
يا عين » ، وعن طريق تردد يا ليل يا عين يتسلطن
ابن البلد ويفنى لنفسه هذه المواويل الحمر
والخضر •• حسب المضمون والموضوع الخاصين
بهذا الموال أو ذاك ••

هذه هي حكاية ليل يا عين كما سمعتها من
صديقي الراحل عبد المنعم محمود عيد الله ••
رواها لي ذات مساء على شاطئ البحر الأبيض
التوسط في الاسكندرية عام ١٩٤٤ وكان قد
سمعها بدوره من الأسطى يا قوت الحلاق في حي
باكوس وهي حكاية تنتمي الى فولكلور البحر ••

ومضت سنوات •• ثم رويت هذه الحكاية
للسيد عبد الرحمن كبير عمال المدرسة الخديوية
التي كنت بها مدرسا للغة الفرنسية (١٩٤٨ -
١٩٥٥) وأعجب بها وعبر عن إعجابه بهذا -
بكرم ومساحة أولاد البلد - فروى لي النص
الشعرى التالى عن الحب والموت •• وكأنه تداعى
من ذاكرة الراوى الشعبي لحكاية الوفاء والغراق
« ليل يا عين » •• روى لي السيد عبد الرحمن
كبير عمال مدرسة الخديوية حينذاك هذا الموال ••
« يا عين » ••

ولا أدري الآن •• بعد هذه السنوات الطويلة
أين السيد عبد الرحمن الذى روى لي هذه الصورة
الشعبية فى موال يا عين ••

وانى اذ أقدم هذا الاسهام المتواضع جدا
لمجلة الفنون الشعبية المأ أعبر عن فرحتى
الصادقة والعميقة بمعودة مجلة « الفنون

★ ★ ★

يا عين

يا عين

أه! أنا •• لى خل صادق على الدنيا

وهاجرنى •• يا عين

☆ ☆ ☆

أمانة عليك يا شجرة

ما فاش عليكى مغنى

فالت :

فات على فى الصباح بدى

أبيض •• رقيق الشفايف

ما بكاك يا عين

على القبور •• بالعم

ما قصدك ؟

قصدا وجوع ميتك

يا عين

ما تبلفيش قصدك !

اخشى الملامة •• يا عين

انا وجدى زاد على وجدك

انت •• ليكى خل مات وعرفتيه

تلقى الجمال رماي

عضم ومخلع

وبعد ما كان لهم وجه نور ويشلع

حكم عليهم الاله بسجن القبر وظلامه

بالعين غميت .. ولم عادت بتطلع

★ ★ ★

شرح بعض الألفاظ

مظني وظني : تعنيان الجعيل الحبوب . جيته : مجي .

رعم : تفرق ، الزن : الندى ، لاهمهم : جامعهم ،

المفسل : من يقوم بغسل البيت ، شلت : حملت ،

تارقمهم : تفصلهم ، الجمسائل : جمع جميل ،

رماي : افلا .

متكحل بهاء المزن

في شيلة عيونه .. يا عين

نشفت أفراعي وشلت عليه الحزن

والله يا عين اذا كان ده حكم الاله فينا

واجب علينا فيكي يا شجره .. وننشثق

الا وجية جيبني في الصباح بدرى

قالت

مات انظني .. مات

ولا مننا بلغ امله

ولا كل من الخوخ

ولا انقلب على عنبه

والله يا أرض بفساد

لم فيكي صادق أبدا

الى ما دلتى الشب على الطريق

واذا كان ده .. يا عين .. حكم الاله فينا

واجب علينا جنبه .. وننشثق

الا وجية اخوها في الصباح بدرى

قال

اهل الغرام رعم .. ثم حد لاهمهم

أوصبك يا مفسل لم تفرقلى شمائلهم

ولا تنقل عليهم قوى بالفسل تتلف محاسنهم

أوصبك يا دود لم تجرحلى ورايدهم

قالت البدوه :

روح يا خال ..

انا لاسرح واروح واشاهد في محاسنهم

★ ★ ★

ان هفك الشوق على الاحباب

روح القبر .. واطلع



الحكاية الشعبية في الأدب القديم

ستيث طومسون * : ترجمة : أحمد آدم محمد

لن نعرف أبدا بالضبط ما الحكايات الشعبية ، التي كانت تروىها ، حول
الخنزير الموقدة خادج الخيام ، الحشود الواقعة أمام طروادة ، أو الملاحون الذين جاؤوا
بملكة سبأ إلى بلاط سليمان . . وليس من شك في أن ، الذين بنوا الأهرام ، اختلسوا
من ساعات عملهم ، سويغات ليستمعوا فيها لقصص ، ولا شك أن الكهنة والحكماء في
ذلك العصر كانوا يسلون الأشراف والملوك بمغامرات حقيقية أو من صنع الخيال . وأن
لنا حقا في أن نفترض حدوث هذا ، إذا كان القدماء مثل غيرهم من الناس . ولكن كل
رواية دقيقة عن هذا النشاط قد انمحت بمرور السنين .

ومع ذلك فأننا لا نجهل تماما الحكايات الشعبية التي كانت تتردد في الزمن
القديم . وإذا توسلنا بنهجين ، فأننا لا نعلم بوجودها فحسب ، بل نعرف أيضا شيئا
عن مكانتها في حياة العصر ، وكثيرا ما تكون لدينا دلالة واضحة بدرجة كافية على
تسلسل الأحداث في القصص نفسها . وفي الأدب القديم كان يرد كثيرا ذكر حكايات
تتردد بين الناس في ذلك العهد . وعلاوة على ذلك ، فإن قصصا لا شك أنها تقوم
على التراث المتداول بين الناس ، تظهر في عدد كبير من الآثار الأدبية في العالم
القديم .

وقد جمع جوهانس بولت (Johannes Bolte) حوالى خمس وثلاثين فقرة من أدب اليونان وروما ، تبين عادة استخدام الحكاية الشعبية التى كانت شائعة بين هؤلاء الناس . وتبدأ الاحالات الى الحكايات بحكاية « حشرات الزناير » لأريستوفانس (٤٢٢ ق.م) . ونرى بوضوح كافى فى عدد من هذه الحكايات أنها تشبه من عدة أوجه الحكايات الشعبية المتداولة اليوم فى أوروبا . فهى تتحدث عن جنيات وروحش مريمة وعجائب . وثمة مصطلح يستخدم كثيرا عند الحديث عنها هو « قصص السيدات العجائز » ولا يزال المؤلفون يشارون الى رواية هذه الحكايات للأطفال .

ونجد كثيرا من هذه الحكايات الشعبية الشفاهية فى بعض الروايات الكلاسيكية الأدبية ، التى أعدت شكلا ومضمونا . وحيث توجد الحكايات الشفاهية فاننا دائما نواجه احتمالين : (١) الرواية الكلاسيكية القديمة هى الأصل الذى اقتبست منه الأشكال الشفاهية الحالية (٢) القصة فى العمل الكلاسيكى القديم هى رواية منقولة فحسب (ربما بتفاصيل أدبية اضافية) لحكاية شفاهية منتشرة على نطاق واسع وموجودة فعلا .

وعلى الرغم من أنه يمكن ألا يكون هناك شك فى أن بعض القصص القديمة – وبخاصة خرافات أيسوب – أدبية محضة فى الأصل ، فإن احتمال أن تكون رواية شفاهية ما ، هى العمود الفقرى لكثير من الحكايات الكلاسيكية المشهورة جدا .

هذه الحكايات كانت موضوع دراسة مقارنة تبين أن الرواية الأدبية التى قام بها مؤلف قديم ، قيمة ، ليس لاعداد أصمل القصة فحسب بل أيضا للكشف عن الطريقة التى أعدت بها مادة الرواية المأثورة لتتفق مع نماذج دينية أو أدبية مختلفة . وكتابة هذه الحكايات أو الموثفات بالتفصيل فى ظل تأثير المعتقدات الدينية وتمثلها فى نمط متكامل من الأساطير ، من الأمور الشائعة .

١ - الأدب المصرى القديم

لدينا من مصر القديمة عدة مجموعات من الحكايات التى بقيت مصونة على أوراق البردى . وهذه الحكايات تبين بوضوح خلفية مألوفة تشبه من عدة أوجه الخلفية التى توجد فى الأدب الشفاهى لأوروبا وغربى آسيا اليوم . ومن الواضح أن معظمها من عمل الكهنة ، وربما تعجز الحكايات من وجهتين عن أن تقدم لنا دليلا صحيحا على المضمون التام أو الأسلوب الصحيح للقصة شفاهية من ذلك العصر . والقصص ، بصفة عامة ليست متماسكة تماما ، وتشير الى أن ادراك الكاتب للحدث قاصر وقد أضفى قطعاً على الحكايات طابعا مصرية ، وهى مرتبطة ارتباطا وثيقا لا بتاريخ وجغرافية مصر المعروفين فحسب بل بفاهيمها وممارساتها الدينية أيضا . ومن جهة أخرى فانها مرتبطة بوضوح بالتراث الشعبى خارج مصر لدرجة أنها تعتبر دلالات قيمة على قدم كثير من موثفاتنا الشفاهية بل وعلى قدم طرز كاملة لحكايات شعبية .

وأقدم هذه الحكايات المصرية الباقية ، وترجم الى حوالى عام ٣٠٠٠ - ١٧٠٠ ق . م ، هى حكاية الرجل الغريق . وتروى أن مصريا كان يركب سفينة تسير فى البحر الأحمر وتتحطم السفينة وينجو وحده من الفرق ، دون جميع ركاب السفينة . وتقذف به الأمواج الى جزيرة منعزلة يسكنها ملك الجان وهو فى شسكل ثعبان .

ويستقبله المذكور استقبالا لطيفا ، وبعد أربعة أشهر يسعده الحظ بمرور سفينة تنقذه ولكن في غضون ذلك يخبره ملك الجان بما سوف يحدث له من كوارث ويتكهن بأن أيامه معدودة وأن الجزيرة سوف تغوص في البحر . ويرد أيضا ذكر فتاة عذراء (دون تقديم أى تفسير) من العالم الدنيوى كانت قد عاشت في الزمن الماضى على الجزيرة ولكنها لقيت حتفها مع أسرة ملك الجان . والقصة تنطوى على وقائع مبهمه تثير بلبله شديدة لدرجة تدفعنا الى احتمال ، أن يكون الرجل الذى كتبها فى شكلها الحالى قد أدرك كنه الدافع لها . ويقال ان البطل كان فى خوف شديد وهو يواجه الشعبان الضخم ، الذى كان رحيما به . ويترك دور الفتاة العذراء غامضا غير مفهوم فهل نحن بصدد حكاية غول وانقاذ فتاة كما يتردد فى الحكاية الشعبية اليوم ؟ وأيضا كانت الاجابة على هذه الأسئلة التى تخطر ببال من يتأمل هذه الحكاية فانها تشير بجلاء الى وجود حكايات شعبية فى مصر حوالى عام ٢٠٠٠ ق.م ، تشبه كثيرا حكاياتنا . ولم يتبق سوى هذه الحكاية من تلك الحلقة من الأدب المصرى الى جانب حكاية مؤلفة من أجزاء غير مترابطة عن أحد الرعاة وضرب من الجننيات لا تكف عن اغوائه .

وبالنسبة للفترة حوالى عام ١٧٠٠ ق.م يوجد مخطوط يحتوى على حكايات شعبية . وعلى الرغم من أنه ليس هناك الا ثلاث قصص ، فانها تقدم لدارس الحكاية الشعبية معلومات مهمة . ولأمر ما يروى لنا أن خوفاً باني الهم الأكبر أمر بأن تقص عليه حكايات شعبية ، وبهذا استطعنا أن تكون لنا أول وجهة نظر تاريخية عن رواية الحكايات ، باعتبارها نشاطا انسانيا كان يقوم به الناس منذ خمسة آلاف سنة . وفضلا عن ذلك فانه يبدو أن القصص فى المجموعة تحتوى على تراث قديم جدا ، اذ أن احداها تفسر الاصل الحارق لثلاثة من ملوك الأسرة الخامسة ، وذلك قبل أن تكتب الحكاية بألف عام . ولا تعدو قصتان من هذه القصص أن تكونا قصصتين عن سحرة وأعمالهم - الخلق السحري لتمساح ضخم لمعاوية من يرتكبون جريمة الزنا ، واسترداد حلبة فقلت فى النهر بالتوسل بالسحر - أما القصة الثالثة فانها تشبه كثيرا حكاية من حكايات العجائب - ساحر يأكل ويشرب مقاديرا هائلة ، ويميد للحياة حيوانات ذبحت ، ولكنه يأبى أن يطيع أمر الملك عندما يطلب منه أن يجرب استخدام ما يتمتع به من قوى خارقة على انسان . فيأمره الملك بأن « يجد قصور الاله تحوت » فيقول الساحر ان هذه القصور (أي كانت) يمكن أن توجد فى صندوق فى معبد اله الشمس فى هليوبوليس ، ولكن لا يمكن أن يحصل عليها الا الابنة الكبرى للاله رع ، والتي هى حامل بثلاثة أطفال من ذلك الاله . وتمضى القصة لتروى مغامرات تلك المرأة . وقد أصبح الأطفال الملوك الثلاثة الأوائل فى الأسرة الخامسة . ولعل أشهر الحكايات الشعبية المصرية تاتى الينا من المملكة الحديثة (حوالى عام ١٦٠٠ - ١٠٠٠ ق.م) واحداها حكاية تنطوى على استراتيجية عسكرية ، تحتوى على موتينتين مشهورتين . يحتال القائد المصرى على القائد الحشم ، بأن يتظاهر بأنه يعتمر أن يفشى له أسرار جيشه وبهذا يستدرج عدوه القائد الى خيمته ، فيبتعد عن حارسه كثيرا ويكون من اليسر التغلب عليه . وفى اليوم التالى يتظاهر بأنه يرسل مئات من الزكائب كهذا للمدينة بداخلها جنود ، يقهرون المدينة (حصار طروادة) وثمة جزء آخر يتناول شخصيات تاريخية يروى كيف تحمل صرخات افراس النهر

فى مصر الناس على ألا يفض لهم جفن وهم على بعد ٦٠٠ ميل • وتظهر هذه الموتيفة ،
فيما بعد ، فى أجزاء أخرى من العالم مع التغيرات المتوقعة فى المكان •

وثمة قصة أخرى من هذه الفترة فى عهد الملكة الحديثة تدور حول الأمير
المسحور • فعند ولادة الأمير يتنبأ له العرافون بأنه سوف يلقي حتفه على يد ثعبان
أو تمساح أو كلب • ولئن هذا المصير يحبس فى برج حصنه • ومهما يكن من أمر
فانه عندما يشب عن الطوق ينطلق للقيام بهامرات ويجد ملكا يعلن أنه سوف
يزوج ابنته للخاطب الذى يستطيع أن يصل الى حجرة الأميرة التى تقع على ارتفاع
سبعين ذراعا فوق الأرض • وعلى الرغم من أن الفتى قدم نفسه على أنه ابن ضابط فى
الجيش فان الملك يبلغ فى آخر الأمر بحقيقة شخصيته ويعقد الزواج • وفى الأجزاء
الأخيرة من القصة تنفذ الأميرة حياتها من ثعبان وهو نفسه ينجمو من تمساح •
وتقتضب الحكاية بفتة دون أن تصل الى النهاية المتوقعة – وبطريقة ما يلقي مصرعه
بواسطة الكلب اللعبة الذى كان يحتفظ به • وهذه الحكاية ، أجالا • ليست لها
نظائر حديثة بالضبط ، وإن كانت تحتوى على عدة موتيفات معروفة على نطاق
واسع • • وهناك حكاية دائمة الصيت هى حكاية الشقيقتين ، التى اكتشفت عام ١٨٥٢
فى أحد أوراق البردى التى ترجع الى حوالى ١٢٥٠ ق م ، وهى تتعلق بما حدث ذات
مرة للملك سيتى الثانى • والقصة تقدم بتفصيل كبير وهى تشبه كثيرا حكاية شعبية
حديثة • فهناك شقيقتان ، الأكبر آنوب متزوج والأصغر باتو يقيم فى منزله • وتحاول
الزوجة عبثا أن تراود باتو عن نفسه ، ثم تتهمه أمام زوجها بأنه يراودها عن نفسها •
ويصدقا آنوب ويأخذ مديته ويتربص لأخيه خلف باب حظيرة الماشية ليقتله عندما
يعود فى المساء • ولكن باتو ، وقد حذرته بقرته التى تتكلم معه بصوت بشرى ،
يفر هاربا ، وفى أثناء فراره يستنجد برع اله الشمس • فيخلق الإله وراه نهرا صغيرا
ملينا بالتماسيح فلا يستطيع آنوب أن يصل اليه • وعند شروق الشمس يكشف
باتو لشقيقه كذب ادعاء زوجته ويبادر بالرحيل • وينطلق الى وادى أشجار الأرز ،
ويخفى قلبه فى زهرة من أزهار شجر الأرز • وتمنحه الآلهة التسعة أجمل عذراء ،
ولكن المحتورات السبعة يتنبأن لها بنهاية شنيعة • ويحمل النهر خصلة من شعرها
لفرعون الذى يفتنه عطرها ، فلا يهدأ له بال حتى يظفر بها زوجة له • وتفشى المرأة
الجاحدة سر زوجها الأول ، وتأمّر بشق زهرة الأرز المخبأ فيها قلبه • وعندئذ يخر
باتو صريما • ولكن شقيقه الأكبر يرى أن جفته ، يتصاعد منها زيد ، فيعرف أن
شقيقه فى محنة • فينطلق ، ويعثر على الجثة • وبعد بحث مضن يكتشف القلب ،
ويضعه فى الماء ، ويعطيه لباتو ليشربه • ويعود الشقيق الميت للحياة ويبدأ فى وضع
خطة للانتقام • فيحول نفسه الى ثور ويطلب من شقيقه أن يأخذه الى بلاط الملك ،
ويحدث زوجته الفادرة • فتأمّر بدبح الثور ، ولكن من قطرتين من دمه تنمو شجرتا
خوخ وعندما تقوم المرأة بقطع هاتين الشجرتين تتطاير شظايا الى فيها ، ومن ههنا
تحمل بطفل ، هو ليس الا باتو • وينشأ ويدرك سن البلوغ كإبن لفرعون ويخلفه

فى الجلوس على العرش : ثم يأمر بقتل المرأة ويدعو شقيقه للاشتراك معه فى حكم الملكة .

وعلى الرغم من أن هذه الحكاية تشبه نوعا ما قصة الشقيقين الأوروبية الحالية ، وفيها تختلف الشبكة القصصية اختلافا جوهريا ، فإن الراجع أنه ليس بينهما ارتباط مباشر . ويرى س.و. فون سيدوف C. W. Von Sydow أن فيها تحريفا لأسطورة هندية - أوروبية تنسم بالأصالة . ويجد نظائر لها فى أوروبا الشرقية وآسيا . ولكن سواء كانت مرتبطة عضويا بأية طراز حالى من طرز الحكايات فإنها تنطوى على موتيفات عديدة ، هى جزء من الذخيرة المختزنة المشتركة لهذه الحكايات : زوجة بوتيغار نصيحة من البقرة الناطقة ، حائل دون الفرار (النهر الذى يفصل بين الهارب وبين من يتبعه) ، الروح المنعزلة ، النبوة الشنيعة ، العشق عن طريق رؤية شعر امرأة مجهولة ، افشاء الزوجة لسر زوجها ، رمز الحياة ، الجعة المزبدة ، الاعادة الى الحياة بوضع القلب ثانية ، التقمص التكرار ، شخص يحول نفسه ، يتلع ويولد ثانية فى شكل جديد . ومن الأهمية بمكان لدارس القصص الخيالى الشفاهى أن يعرف أن هذه الموضوعات على الأقل قد تطورت من قبل فى وقت مبكر فى القرن الثالث عشر قبل الميلاد .

وتوجد بعض الأدلة على وجود الحكاية الشفاهية فى القرون المتأخرة السابقة للمسيحية ، فى صور إيضاحية على أوراق بردى ، كثير منها لم ينشر . ومن هذه ومن نصوص قليلة متناثرة نستطيع أن نستنتج أن قدماء المصريين كان لديهم عددا لا بأس به من حكايات الحيوان ، بعضها ، ولكن ليس كلها ، لها صلة بخرافات إيسوب .

ولهيرودوت ، الذى كتب فى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد ، جزء شائق عن مصر . وهو يروى قصصا متعددة سمعها هناك . واحداها ، هى قصة لا تزال تروى ، هى حكاية « بيت كنز رامبسينيتوس » وهى قصة المهندس المعماري الذى ترك حجرا غير مثبت فى الكنز ، وكيف يسرق الكنز ، ويفلت اللص من الكشف عنه . وهيرودوت ينتشكك فى صحة القصة ، ولكن هذه الحقيقة لم تمنعها من البقاء ومقاومة تقلبات أربعة وعشرين قرنا .

٢ - الأدب البابلي والآشورى

هناك سجلات تاريخية من وادى دجلة والفرات . وهى لا ترجع الى زمن بعيد مثل تلك السجلات من وادى النيل ، ولكنها حتى مع هذا تحملنا الى الماضى منذ خمسة آلاف سنة . ولا يزال هناك فيض غزير من الخطوط المسماية ، معظمها من الجزء الأخير من العصر القديم بما حدث فيه من تفاعل بين الثقافات الأكادية والسومرية والكلدانية والآشورية والبابلية . وتتألف النصوص ، الى حد كبير ، من وثائق سجلت فيها قوانين وحسابات مالية ونصوص دينية . والأخيرة هى التى تهم دارس الحكاية الشعبية ، لأنه رغم أننا قد نكون بحق على يقين من أن الجماهير الأمية كانت تروى قصصا وتجد فيها متعة ، وذلك خلال كل هذه القرون بل وقبلها بوقت طويل ، فإن هذه الحكايات الشفاهية لم تترك وراءها أثرا يدل عليها . ولكن قد يوجد ، مع ذلك ، انعكاس ما لهذا الماثور الشعبى القديم فى النصوص الأسطورية التى انتقلت إلينا ، ومن الواضح أن هذه القصص كتبها جماعة من الكهنة ، وبأسلوب يبعد كثيرا عن أسلوب راوى

القصة من الناس ، وهي تحتوي على عدة موتيفات مألوفة لدى كل الدارسين للحكاية الشعبية ، وبهذا فإنها تشبه بحدوث تطور مبكر لكثير من هذه الموضوعات القصصية .

وملحة جلعاش هي أهم هذه القصص القديمة ، وهي في شكلها الحالي ترجع الى حوالي عام ٦٥٠ ق.م ، ولكن ليس من شك في أنها ترجع الى عام ٢٠٠٠ ق.م على الأقل . وتحتوي هذه الملحة على مغامرات بطل شديد البأس قام بها وصديق له ، وموت الصديق ، وزيارة جلعاش لعالم الموتى للتحادث مع الشبح . ويوجد عالم الموتى هذا تحت البحر وتحرسه وحوش مريمة والسبب في زيارة العالم الآخر هو أن يعلم من الموتى حل بعض الألغاز . وفي حديقة الآلهة التي يجدها وهو ماض في طريقه ، تحمل الأشجار الجواهر الثمينة بدلا من الفاكهة . ويحمله الى عالم الموتى ملاح في قارب . وفي العالم السفلي يحصل على نبات يهب الحياة ، ولكن ثعبانا يسرقه خلسة منه ، لكي لا يكون في وسع الانسان أبدا أن يقهر الموت ثانية .

وحكاية ايتانا ، هي ضرب من حكاية حيوان خرافية تنطوي على عدة موتيفات معروفة في الماثور الشعبي في كافة أرجاء العالم ، وإن لم تكن هناك ، بلا شك ، ضرورة لأن نفترض وجود تأثير مباشر لهذه الحكاية القديمة على الماثور الشعبي في أوروبا الحديثة . وهنا يشكو الثعبان لاله الشمس من أن النسر انقض على صفاره والتهمم . وبناء على نصيحة الاله يختبئ الثعبان في جيفة ثور بحيث أنه عندما يخلق النسر وينقض ليأكل شيئا من الجيفة يسك به الثعبان ويحطم جناحيه . ومهما يكن من أمر فإنه عندما يجد البطل ايتانا فيما بعد أن زوجته توشك أن تلقي حثفها في ولادة متعسرة يطلق سراح النسر ويداويه ، بحيث يستطيع الطائر الضخم أن يحمله الى السماء ، فهناك قد يكفل لنفسه نباتا شافيا عجيبا ، ويحمل النسر ايتانا عاليا جدا لدرجة أن الأرض تبدو له وكأنها لا تزيد في الحجم عن كمكة ، ويبدو البحر في حجم سلة خبز . وقبل أن يصل الى عرش عشتار يسقط النسر ، وقد أنهكت قواه ، الى أسفل .

ونزول الالهة عشتار الى العالم السفلي أشهر من نزول جلعاش الى هذا العالم ، ولكن يثور الجدل حول ما اذا كانت هذه الأسطورة ، بأى نهج ، تقوم على رواية أقدم عهدا شائعة بين الناس ، وبينما تضي الالهة الى العالم السفلي للموتى ، تجد أنه لزاما عليها أن تمر بسلسلة من الحراس ، ويطلب كل واحد منها ثوبا ، وما أن تصل الى العالم السفلي حتى تكون مجردة من الثياب لا يسترها شيء ، وعند عودتها في آخر الأمر تستعيد ثيابها واحدا بعد الآخر .

وبالإضافة الى هذه الأساطير الثلاثة المهمة فإن المتخصص في الماثور الشعبي يهتم بأسطورة قديمة جدا عن الفيضان تضارع من عدة أوجه قصة نوح . ويبدو أنها قد أثرت في الحكاية التوراتية ، ان لم تكن أصلها فعلا . وأخيرا يكتشف أن قصة

اشيكاك الحكيم المشهورة جدا ترجع الى نص بردي من حوالى عام ٤٢٠ ق م ، يشير الى وزير الملك الآشورى أسرهدون . وهى حكاية المستشار الحكيم ، الذى عندما يحكم عليه بالاعدام يختفى عن الأنظار ، وعندما يتعرض البلد للخطر يظهر ، ويعمل على إنقاذه .

٣ - الأدب اليونانى القديم

ان لدينا من اليونان القديمة قدر كبير من السجلات الأدبية من كل نوع تقريبا ، ولكن لم تبذل محاولة واحدة لحفظ حكاية شعبية موثوق بها لتبقى لنا ، كما عرفها ورواها اليونانى العادى . ولا يختلف الموقف كثيرا بالنسبة لثراث الكتاب المقدس ، وهناك دليل قوى على وجود عدد كبير من أشهر موتيفات حكاياتنا الشعبية ، ويوجد أحيانا دليل على أن كثيرا من القصص الأكثر تفصيلا كان معروفا بالشكل المألوف لدينا فى المأثور الشعبى اليوم . ولكن هذه القصص فى الكتاب المقدس وفى الأدب اليونانى على السواء قد رفعت من بيئاتها الطبيعية الحالية من التصنع ، وصيغت لخدمة أغراض كاتب الكتب المقدسة أحيانا ، ولخدمة الشاعر الذى ينظم الملحمة أحيانا ، بل لخدمة الكاتب المسرحى أحيانا أخرى .

ومن الاحالات العارضة المتناثرة فى ثنايا كتب الأدب اليونانى القديم ، قد نكون على يقين من أن شيئا وثيق الصلة بالحكاية الشعبية كما هى معروفة لدى الفلاحين فى أوروبا الحديثة كان جزءا من التسلية لا للأطفال فحسب ، بل أيضا للكبار . وكثيرا ما يدور الحديث عنها على أنها حكايات تروىها الزوجات العجائز ، وعلى أنها حافلة بكل أنواع العجائب ، وتشمل قصصا أبطالها من الحيوانات والفيلان .

ويمكن الاستدلال على مزيد من الصفات الحقيقية للحكايات الشعبية اليونانية القديمة من الطريقة التى تعالج بها فى الأدب اليونانى . وعلى الرغم من أنها فى الغالب تهيأ لوسط أدبى مختلف تماما فإن من السهل غالبا التعرف على قصص مشابهة جدا للحكايات الشعبية الحديثة . وبطبيعة الحال قد يكون الشكل الأدبى أحيانا هو الأصل الذى تطورت منه حكاية شعبية حديثة ، بيد أننا إذا قمنا بدراسة تامة للحالات الفردية فانا نجد أنها تنجح الى أن تبين أن القصة ، كما تظهر عادة فى الأدب اليونانى ، ليست الا عملا معادا عن الشكل اليونانى الشائع بين الناس ، لحكاية شعبية معترف بها فى العالم تماما .

وهناك فى أعمال هوميروس مادة يمكن أن تكون حكاية شعبية . فالى جانب حادث بوليفيموس فان مجموع سلسلة المغامرات التى يروىها أوديسيوس للفانيسين تقع فى عالم يخلل بالأحداث المذهلة ، التى تميز الحكاية الشائعة بين الناس . ومن أمثال هذه الحكايات ، قصص الهاريبات (وحوش مريعة مجنحة قادرة بشعة المنظر لها رأس وجذع امرأة وذيل وساق ومخالب طائر كما جاء فى الأسطورة الاغريقية) ، والسيرانات (السيرانة حورية بحرية جانب منها امرأة والجانب الآخر طائر وكانت تغرى الملاحين بأن تترنم بأغان عذبة جميلة لينطلقوا بسفنهم فتنحطم على الصخور فيلاقوا حتفهم) والساحرة سيرسى التى تغير صورة رجاله ، وحكاية الرحلة الى عالم الموتى ، والتفجرات المتعاقبة لصورة بروتئوس عجوز البحر (بروتئوس هو أحد آلهة البحر الذى كانت له القدرة على تغيير صورته كما يشاء ، حسب ما جاء بالأسطورة الاغريقية) وزهرة اللوتس التى تجعل رفاقه ينسون الطريق الى الوطن . واللايافة

أيضا لها موتيفاتها الخاصة بحكاياتها الشعبية . ولا شك أن من هذه الموتيفات جواد أخيل الذى يتكلم معه ويشير عليه بما يفعل ، والحرب بين الأقرام وبين طيور القرونق ، وبصفة خاصة حكاية بليريقون « البطل الذى قتل الوحش المريع خيميرا بمساعدة الجواد المنحج بجاسوس » ، فهى تتضمن موتيفة البطل الذى تتهمه الملكة بمحاولة الاعتداء على شرفها (موتيفة زوجة بوتيفار) ورسالة يبعث بها إلى ملك بلد مجاور تحمل أمرا بقتل البطل (موتيفة رسالة أوريا) ، والفوز بالزواج من أميرة ، مكافأة للبطل على التغلب على وحوش مريبة .

وفى الأساطير التى دارت حول شخصية هرقل لدينا حكايات كثيرة مشابهة للحكايات الحديثة عن أفعال الرجل القوي . فهو ، بفضل قوته النادرة ، التى ظهرت بهجلا وهو بعد فى المهد ، يتغلب على الثعبان العجيب ، ويقوم ، فيما بعد ، بسلسلة من « الأعمال » التى يتغلب فيها على وحوش مريبة ، ويحصل على التفاحات الذهبية ، ويطيح بالرهوس التسعة لثعبان الهيدرا (ثعبان خرافى له تسعة رهوس ، إذا قطعت منها رأس ، تحل محلها رأسان) ، ويأتى بـسـيرـيوس (كلب له ثلاثة رهوس يحرس بوابة هاديس أى جهنم كما جاء فى الأسطورة الاغريقية) من الميجيم . وبعض هذه الأعمال الفذة تضارعها أعمال فى أسطورة ثيسبيوس الذى يقسوم أيضا بأعمال فذة عظيمة تدل على قوته الخارقة . وهزيمة المينوطور (وحش خرافى له جسد ثور ورأس رجل فى الأسطورة الاغريقية) فى قصر التيه للملك ميثوس ، تشبه بصفة خاصة المغامرات التى تتردد فى الحكايات الشعبية ، وفى قصر التيه يلقي ثيسبيوس مساعدة من أديانى ابنة الملك . وثمة موتيفة أخرى مستخدمة على نطاق واسع فى قصة ثيسبيوس ، هى تبديل الأشرطة على السفينة ، والتى كان مقرا أن تعلن الوانها الأنباء السارة أو السيئة عن الرحلة .

وقد كتب هارتلاند دراسة فى ثلاثة مجلدات عن برسيوس ، قام فيها بعقد مقارنات بالحكايات الشعبية فى كل أرجاء العالم وكذلك بكثير من العادات والمعتقدات البدائية . وقد ساوى بين هذه الأسطورة وبين الحكاية الشعبية التى تتردد اليوم عن قاتل النتن ، وحكاية « الشقيقتين » القريبة منها . ولا يمكن أن نفترض أن الحكاية الحديثة قد بنيت قطعيا على قصة برسيوس ، على الرغم من أن أحدا لا ينكر أن هناك علاقة من نوع ما بينهما ، لأنه ليس من شك فى أن الأسطورة الاغريقية عن برسيوس تنطوى على أوجه تشابه عديدة بينها وبين هذه الحكايات وغيرها فى الماثور الشسمى الحديث . والميلاد الخارق للبطل ، والتخلي عنه ، واضطهاده هو واه ، وسرقة العين الوحيدة الخاصة بفورسيديس ، والتغلب على ميدوزا على الرغم مما تتمتع به من مقدرة على قهر الوحش البحرى الذى كان مقرا أن تقدم له قربانا ، كل هذه الحكايات تبين لنا أننا هنا قريبون جدا من شكل قصصى ، ومادة قصصية معروفة لنا فى الحكاية الشعبية لدى الفلاح الأوروبى .

وتظهر سلسلة لا يستهان بها من موتيفات الحكاية الشعبية فى حكاية الأرجونوت (الرجال الذين رافقوا جيسون على سفينته للبحث عن الجزيرة الذهبية). ويرفر بريكسوس وهيللى من اضطهاد زوجة أبيهما ، كما يحدث فى حكايات شعبية حديثة متعددة . ونجد أيضا الهة تظهر لجيسون فى فصل الشتاء ، فى شكل امرأة عجوز لكى تضع مروءته موضع الاختبار . فيضعها ــ مثلما فعل القديس كريستوفر مع يسوع الطفل ــ على كتفيه ويحملها عبر البحرى المائى . وفى رفاق جيسون فى السفر يوجد مثال رائع

لموتيفة شائعة جدا ، هي موتيفة الرفاق غير العاديين ، وفي جزء من قصة الأرجونوث ، وهو ذلك الجزء الذى يتناول وقائع جيسون وميديا لدينا عدة نظائر شائعة لحكاية من أوسع الحكايات الأوروبية الحديثة انتشارا وهي حكاية الفتاة المعينة للبطل على الفرار . ففي تلك الحكاية تعين ميديا ، بمقدرتها السحرية جيسون على القيام بالأعمال المستحيلة التى يكلفه بها والدها ، ويفر العاشقان ، ويلقيان وراءهما عوائق توقف الى حين عملية المطاردة . والعوائق فى هذه الحالة ليست سحرية لأن ميديا تلقى فى البحر أعضاء أخيها القاتيل أبسيرتوس . وفيما بعد يهجر جيسون ، ميديا ، ليتخذ زوجة أخرى . والعائق فى الفرار والحطبة المهجورة فى الحكاية الشعبية الحديثة تشير اليهما بوضوح على الأقل هذه السلسلة من الأحداث .

وفى حكايتين يونانيتين يعرض لنا حادث العروس التى ينعم بها على من يفوز فى سباق . يحاول الملك أوثوماوس أن يشبط عزيمة خطاب ابنته هيوداميا بأن يتحداهم أن يتباروا معه فى سباق ، ويعرض أمام قصره قوائم خشبية ، كل منها يحمل رأس شاب من المتبارين فشل فى السباق . وتوجد هاتان الموتيقتان كتأهما فى الحكايات الحديثة وكذلك فى المعالجات الأدبية الشرقية والغربية على السواء . والسباق الآخر للخطاب الذى يحتال فيه البطل على أطلانطا البطلة الرياضية العذراء فتتوقف لالتقاط التفاحات التى يلقيها ، لم يسجل ذلك الشكل ، فيما يبدو ، فى المأثور الشعبى الحديث .

تلك هى الحكايات العجيبة الملفتة للنظر للغاية فى الأدب اليونانى الكلاسيكى والتى تعرض لنا موتيفات معروفة فى المأثور الشعبى الحديث . وليس من شك فى أن بحثنا تقوم به فى مجال الأدب والفن القديمين بأسرها سوف يضاعف عدد هذه الموتيقات . ويلفت بولتى النظر الى مصادر مختلفة توجد فيها : النجاة بتغيير القلنسوات على رؤوس أطفال الغول ، وتعلم المرء لغة الحيوانات بأن يدع ثعبانا يلحس أذنيه ، والتعرف على شخصية البطلة بنعلها الضائع ، والأبله الذى يحاول أن يعد أمواج البحر ، وقطعة النقود التى تظل تعود الى صاحبها ، والحواتم السحرية التى تحقق الأمانى ، والكرسى الذى يمسك المرء بقوة ، والموائد السحرية التى تمد الناس بالطعام . وبالإضافة الى هذه الحكايات ، فاننا نوهنا من قبل بقصص متعددة ترتبط بأسماء أشخاص بعينهم ، لهم وجود حقيقى أو من صنع الخيال . ومن هذه الحكايات القصص التى تدور حول الملك ميداس وحول أورفيوس ونزوله الى هاديس وحول خاتم بوليكراتس .

وليس من شك فى أن الاغريق لديهم قصص متعددة شائعة بين الناس عن الحيوانات . وقد وجدت معظم هذه القصص طريقها الى دورة اشرافات الايسوبية ، واكتسبت فى وقت مبكر شكلا أدبيا . وبهذه الطريقة ظلت باقية خلال العصور الوسطى ، ودخل الكثير منها تماما فى تيار المأثور الشعبى الشفاهى ، لدرجة أن مصدرها الأدبى انزوى فى غياهب النسيان .

التناول المعاصر للأنغام الشعبية في التأليف الموسيقى في مصر

جمال عبد الرحيم

تعد الأغاني الشعبية المصرية محورا مهما في تجربتي الفنية خلال ما يقرب من ربع قرن . وسر اهتمامي بالأغاني الشعبية بالذات ، أن الإنسان المصري يعيش الغناء ويوجد فيه تعبيره الموسيقي الأول (قبل موسيقى الآلات) وتعد كلمات ومعاني الأغاني الشعبية وعاء لحكمة وإبداع الشعب المصري عبر الأجيال فهي تستحق كل الاهتمام لقيمتها الروحية والأدبية معا .

والحان الأغاني الشعبية المصرية - كما يتضح في القليل المشهور والمألوف من هذه الأغاني أو المسجل تسجيلا علميا - الحان بسيطة ذات نطاق لحنى ضيق (وأن كانت عادة تنتمي الى أكثر المقامات الموسيقية انتشارا في وعى الشعب المصري) وعلى الرغم من هذه البساطة فإنها الحان قابلة للآثار والازدهار في يد الفنان المبتكر ، ولذلك شغلت الأغاني الشعبية المصرية بنوعيتها أغاني الأطفال الشعبية والأغاني الشعبية عامة حيزا مهما في عملي سواء في التأليف الموسيقي (أو تدريس التأليف) .

الوسائل الفنية لمعالجة الألحان الشعبية في التأليف
الموسيقى :

تبلورت تجاربه المتارس الغربية الموسيقية في العالم عن عدد من المستويات الفنية لتناول الألحان الشعبية في التأليف الموسيقي . وتبدأ من : إضافة التكتيف الهارموني للحن الشعبي مع المحافظة على نص اللحن (وهي طريقة لها خطورتها عندنا لأن التكتيف الهارموني يكون نابعا عن فكر « ولغة » أوروبية قد لا تلائم النص الشعبي ومقامه وروحه) أو : اتخاذ اللحن الشعبي منطلقا لمجموعة من التوزيعات Variations تختلف في درجة قربها أو بعدها من النص الشعبي أو : التعامل الحر مع المادة الموسيقية الشعبية لنما ومقاما وإيقاعا واستنباط عناصر تعدد الألحان والبناء الموسيقي استنباطا ظاهرا فنيا . أو إعادة خلق الفولكلور الموسيقي حين

يتشرب المؤلف تماما بالموسيقى فيصل لمرحلة خلق أفكار موسيقية تبدو كأنها شعبية بينما هي من ابتكاره *

وهذه بعض التجارب المستخلصة من تناوى الفنى للأغاني الشعبية خلال تجربة استمرت قرابة ربع قرن :

اولا : اغاني الأطفال الشعبية المصرية :

نشأت مجموعة اغاني الأطفال الشعبية المصرية التي قمت بصياغتها صياغة موسيقية جديدة عن الحاجة الملحة التي برزت عند انشاء كورال الأطفال بالكونسرفتوار وكان يفتقر لأغاني مصرية الروح عربية الكلمات ذات جنود عميقة تمتد عبر اجيال عدة من الأطفال المصريين ولكنها مصاغة بأسلوب « تعدد الألحان » (البوليفونية) الذي يصلح للبناء الكورالى ولم يكن مقبولا أن يغنى الطفل المصرى الأغاني الأجنبية وحدها أو أن يربى وجدانه الموسيقى بعيدا عن التراث المصرى ومن هنا كان تناولى لعدد من اغاني والماب الأطفال الشعبية المصرية (التي نشرتها بهيجة رشيد في كتابها سنة ١٩٦٨) واخترت منها أغاني : الثعلب فات - سوسة كف عروسة - هنا مقص - ياعم يا جمال - حج حجيج *

وسأكتفى هنا بتقديم أغنية الثعلب فات « كنموذج لما يمكن استنباطه من قيم موسيقية فنية على أساس الأغنية الشعبية »

- نموذج للحن الأصلي الشعبي للأغنية *

ومن نموذج الأغنية فى صياغتها (البوليفونية) المتعددة الألحان يوضح :-

١ - استنباط الحان أخرى مصاحبة من خلفية الحن الشعبي نفسها (أى الحفاظ على العناصر المقامية الأصلية والابتعاد عن «الهارمونية» لبعدها عن الفكر المقامى فى لحن الأغنية *

٢ - التصرف الإيقاعى المتحور جلبا لخلق قيم إيقاعية فنية جديدة دون الإخلال بالنص الأصلى والقدره على التعرف عليه *

٣ - البناء الموسيقى الثلاثى والقسم الأوسط الذى تحول الى جو « الرهبة والخدر » فاقش عليهما النيب الصحراوى ؟ » وترديده هذا اللحن بين ثلاثة أصوات بطريقة « الكانون » *

٤ - الختام السريع على أساس مقطع البداية نفسها *

٥ - الانتقالات المقامية المختلفة فى اطار الفكر المقامى للحن الأغنية *

ثانيا : اغاني الكورال :

خطوة ضرورية فى اتجاه تطور الموسيقى المصرية على أساس اغاني شعبية محبوبة ومتداولة ، وصياغتها فنيا بأسلوب تعدد الألحان للفناء الكورالى وفى بعض الحالات صياغة لحن الأغنية الشعبية نفسه بأكثر من طريقة مثل أغنية الواد ده ماله ومالى ومالى ..

- نموذج للحن الشعبى الأصلى *

- نموذج للحن الشعبى الأصلى للكورال
أصوات بدون مصاحبة *

- نموذج للحن الشعبى الأصلى والاوركسترا
(جزء من «مطلع مصرية» للكورال والاوركسترا) *

- نموذج للحن نفسه مكتوبا لآلة الكمان والبيانو وبصورة مبسطة بقطعة للزفر او (فانتازيا على لحن شعبى) *

- نموذج للحن نفسه مكتوبا لآلة الكمان والاوركسترا * والفلسفة الموسيقية الكامنة وراءه *

هذه المعالجات المختلفة لنص غنائى شعبى واحد مثير للنخيل وقادر على الازدهار * نموذج رقم (١)
(أ) ، (ب) ، (ج) *

نموذج رقم (١) (ا ، ب ، ج)

تصرفات لحنية على الموليف الشعبي الاصل

(الواد ده ماله ومالي)

اللعن الاساسي



يقرأون النوتة فأجل استخدام هذه الآلات حالياً
وأدى ذلك لاستبدالها بالآلات أوركسترا لية مشابهة
مع محاولة عزف أرباع الاصوات بها (نموذج
رقم (٢) (د) .

— مجموعة الآلات الموسيقية التي استخدمتها
في هذا الباليه مزيج من الآلات الايقاعية الشعبية
مثل البندير والمزهر والدربكة والرق وآلات
الأكسترا والآلات الايقاعية الحديثة مثل
الغيتار ، وبذلك خرج التسيج الموسيقي عن
الالتزام الحرفي بالروح الشعبي الى التعبير عن
هذه الروح بأسلوب فني جديد .

ثالثا : موسيقى بالية حسن ونوعية :

فكرة البالية . السيناريو من ثلاثة مشاهد —
اللوحة الثانية : نعيمة تنهب حسن — وجنورها
البعيدة في فن اقاصي الصعيده والنوبة والحن
البتعيد والنهب . نموذج رقم (٢) (ا) ، (ب) .

— اسناد هذا اللحن المبتكر (ولكن يروح
شعبية) الى آلة قاتمة اللون تضفي عليه تعبيرا
خاصا هي آلة الكون أنجليه . نموذج رقم (٢) (ج)

— التصور الاصيل للموسيقى كان على اساس
أن تعزفها آلات النفخ الشعبية ، الزمار ، والارغول
والناي (ولكن تعذر وجود عازفين على هذه الآلات

نموذج رقم (٢) (١ ، ب)

عن مبتكر يشبه الحان التعديد والتذب في فن الاصى الصعيد
يبدأ به الحركة الثانية نعيمة تلذب حسن وتؤديه الوتريات



نموذج رقم (٢) (ج)

باليه حسن ونعيمة

عن مبتكر (ولكن يروح شعبية) تؤديه آلة الكلور انجيلية

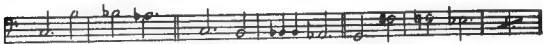
C.i.



نموذج رقم (٢) (د)

الباص كلارينيت يلقوم بمقام آلة النفخ الشعبية (الارغول)

Cl.b.



رابعا : ثنائى لآلتى كمان وتشيللو :

وفي هذا العمل عامة مثلما فى المقامات العربية
ذات ثلاثة ارباع الصوت استخدمت الاغنية من
ثلاث حركات ونموذج رقم (٢) من الحركة الثالثة
على لحن « يا نخلتين فى العلالى » .

وفيه عامة استخدمت الاغنية الشعبية
فى عمل موسيقى للآلات يقدم حوارا بين

آلى الكمان والتشيللو . . . وبناء فكرة الحركة
الثالثة يقوم اساسا على فكرة هذه التيمة الشعبية
الاصيلية ، وقد تصلحت أن احافظ تماما على معالم
لحن هذه الاغنية الشعبية وأن ابرزه بصورته
الاصيلية من وقت لآخر وذلك كما فى نموذج
رقم (٢) أ ، ب ، ج . والموسيقى تستخدم مقامات
الراست والبياتى والصبا بحرية ، وبما يؤكد
الطابع الشرقى العربى للحن الاصل .

نموذج رقم (٣) (١ ، ب ، ج)
الحركة الثالثة من ثنائية الفيلوية والكمان
« على غن يا تغلتي في الملل »

اللعن الاساسي



ايراز اللحن الشعبي الاصل

في صورته الاصلية كما في (١) ، (ب) ، (ج)

1)

c)



c)



سمير جابر

لا يمكن ان نرى رقصة شعبية مرتين !!

اذا توجهنا الى منطقة ما ، ولتكن ، منطقة « بحر البقر » بمحافظة الشرقية ، حيث حضرنا هناك خلال عرس « دور السامر أو البدرج » وقد قام هؤلاء الممارسون الشعبيون بأداء هذا الدور من بدايته حتى نهايته .

وبعد فترة .. أراد هؤلاء الممارسون تكرار دور السامر مرة ثانية ترحيبا بضيوف العرس - وبالفعل أقاموا السامر مرة ثانية .
السؤال هنا :

هل أداء الدور في المرة الثانية هو صورة طبق الأصل من أداء الدور في الأولى !

لا بد - بالطبع - أن يكون بينهما اختلاف ، ليس في صلب الدور ولكن في كثير من تفاصيله ، رغم أن الدور والممارسين هم أنفسهم في المرتين .

من هنا يكمن الثراء والتنوع في ثانيا الرقص الشعبي ، بقدر ما تكمن فيه صعوبة رصد ودراسته في الوقت نفسه .

فالرقص الشعبي هو الحامل للعرف

رقصة شعبية يمكن أن نراها في البيئة ..
مرتين !!
ان فن الرقص فن توازن يشكل الفراغ .

وقن العمارة هو أيضا فن توازن يشكل الفراغ
ولكن الفرق بينهما واسع وفستيج .

ففي الرقص تتعاقب لحظاته كالبرق، الخاطف
ولكن في كيان متصل وعام ، وأول ما يتميز
به هو الوحدة الملائمة ، فهي حية وواضحة في
وجدان الممارس والمشاهد والمصمم أيضا .
كما ان فن الرقص ، فن يعبر فيه الانسان بكل
انسانيته ، بروحه وجسده معا أى بكل كيانه .
أما العمارة فاننا نرى هذه الوحدة حية في
العمل المعماري ذاته ، فهو موجود وقائم ، لا يتغير
ولا يتبدل ، ويمكن ادراكه في لحظة واحدة ،
حيث النظرة الواحدة سوف تشمل الأثر كله .

كما أن فن المعمار أيضا ، فن يعبر فيه الانسان
عن رغباته مستعينا في ذلك بمواد طبيعية أو
مصنوعة ، أى من خارج كيانه .

وهذه المواد تمكنه من أن يتحدى مرور الزمن
وكانه يشكل الفراغ تشكيلا لا رجعة فيه .

والثقاليذ .. ذلك الفن الطيع بكل حركته ..
ذلك المدرك المرئي .. الزائل على الدوام ..
الثابت أبدا !!

ومن هنا - أيضا - يمكننا ان نلمس صعوبة
تسجيل الرقص ، هذا النوع من الفن الذى يكون
عنصره الفراغ ، وقوامه الزمن .

ذلك الفن الذى يشكل الفراغ منذ القدم ..
الا ان مصيره المحتوم - بحكم نوعيته - هو
الزوال أولا بأول .. لحظة بعد لحظة ، أى مع
كل لحظة تمر بالانسان ولا تمود .

ويعود السؤال الملح من جديد .. كيف
يغلد فن مثل فن الرقص الشعبي لحظة أدائه
التي هي نفسها لحظة التلاشي والزوال ؟

واستعيد هنا قول المفكر هيفولك آليس .

« ويقينى أن فن الرقص لا يمكن ان يندثر ،
حيث تكمن في ثنياه دائما ابدا ، القدرة على
البعث .. » .

وباعتوه هم هؤلاء المبدعون والممارسون ، ففي
كل مرة يبعثونه الينا يحذفون شيئا أو
يضيفون أشياء !! لهذا فأننى افترض أنه لا توجد



يكون قد تعلمها .. ، كما يحدث تماما في دنيا
الادب أو دنيا الموسيقى .

أى لابد من لغة ، ولابد من مفردات وعبارات
وجمل الى آخر ما هو معروف في كل
لغة .

هذا ما حاوله الانسان على مر العصور ، حتى
العصر الحديث ، وقد ظهرت محاولات لتدوين
حركات الانسان الراقصة منذ القرن الأول الميلادي
مثل محاولة « باسيليوس السكندري » وغيره من
المشهورين في التاريخ بأنهم رقصوا وفق قواعد
وضعوها بأنفسهم في كتب تعليمية .

وهكذا حتى القرن السابع عشر قام « بوشان »
معلم لويس الرابع عشر بتأليف طريقة للتدوين
وفي القرن الثامن عشر ظهر « رامو » بطريقة
لا تختلف كثيرا عن طريقة بوشان .

وفي عام ١٨٥٢ قدم « آرتر دي سان
لوسيان » كتابه « الاختزال في تصميم الرقص »
ويتضمن هذا الكتاب طريقة تدوين تختلف اختلافا
جوهريا عما سبقتها .. ،

وهذه الطريقة عبارة عن خمسة خطوط يضاف
اليها خط سادس لخط الكتفين .

وفي عام ١٨٩١ صدر لمعلم الباليه بمدرسة
بترسبرج الشهيرة « فلاديمير ستيبانوف »
كتابه « أبجدية حركات جسم الانسان » ولطالما
درست هذه الطريقة في مدرسة البولشوى في
موسكو .

وغيرهم كثيرون ..

وما أكثر الطرق التي ابتدعها المصممون ولكن
سرعان ما عفا عليها الزمن الا أنه في عام ١٩٢٨
جاء « رودلف فون لابان » بطريقة التي اعتبرها
المتخصصون والهواة على السواء ، نسقا فنياس
وعليا ، فهي لغة جديدة منطقيسة لتدوين كل
حركة مع توقيفها وتوقيتها ، فمن خلالها يمكن
تسجيل حركة العامل في المصنع ، والرياضي
في الملعب ، والممثل على المسرح ، والراقص في
البيئة أو على خشبة المسرح .

من هذين يمكننا أن نلمس صعوبة ومشكلة
تسجيل الرقص .

ويبدو أن الرقص قد بات - من قديم - الشغل
الشاغل للانسان يطمح في تدوينه وتسجيله ،
حتى يصل بأبداعه هذا الى الخلود .

وليس من شك في أن تزويد جامع التراث
الحركي بالكاميرا بالوانها قد جملة على قسم
المساواة مع جامع الادب أو جامع الموسيقى ،
ما دام يستطيع جمع شمل الراقصين .

أى ان فيلم الرقص التسجيلي الوثائقي بالنسبة
لدارس الرقص ، يبدو أقسرب الى الشريط أو
الاسطوانة بالنسبة لدارس الموسيقى .

فالفيلم وسيلة عظيمة ، وحية لاستيضاح الاثر
الفنى ، الا أنه مهما تسرت سبل عرض الفيلم ،
لا يفنى عن لغة تجريدية يقرأها في أى وقت من



(يمينا - يسارا) ، وهذا الموتيف يؤديه الراقص
فى دائرة حول نفسه .
الرمز (٤) يشير الى الدوران .

٣ - الموتيف الثالث :

يؤدى الراقص (فى هذا الموتيف) وثبات
الى الخلف بالقدم اليمنى فقط ، بينما يثبت
يديه جانبا .

٤ - الموتيف الرابع :

يثبت الراقص الجسم المدعّم بالقدم اليسرى
التي اتجهت الى اليسار ، ثم يقوم باللعب بالمتاديل
فى حركات تطويحية دائرية عالية .

الرمز (٥) يشير الى المستوى العالى لليدين .
الرمز (٦) يشير الى ثبات القدم مكانها .

٥ - الموتيف الخامس :

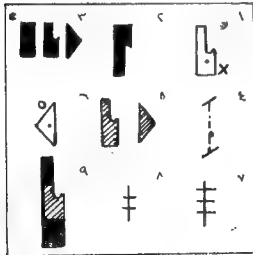
يقوم الراقص فى هذا الموتيف بعمل حركة
جثو على الركبتين ، مع استمرار لمس المشططين
للأرض ، مع الاحتفاظ بالحركات التطويحية
للموتيف (٤) .

الرمز (٧) يشير الى مفصل القدم .

الرمز (٨) يشير الى مفصل الركبة .

٦ - الموتيف السادس :

يقوم المؤدى بوثبتين للخلف بالقدم اليمنى ،
يليها وثبتان بالقدم اليسرى ، بينما تكون
حركات الأذرع للأمام فقط (أسفل - أعلى)
الرمز (٩) يشير الى اتجاه الذراعين أماما ثم
أسفل ، ثم أعلى ، ثم أسفل .



وانشرت هذه اللغة حتى أصبح يشكل لها
المؤتمرات والندوات ، كما أصبح لها مكاتب دائمة
فى أوروبا والأمريكيتين وروسيا ، وذلك لتأبعة
تطبيقاتها المغايرة والحفاظ على مسامرة التقدم
فيها .

والآن . . وقد أدرکنا العصر الالكترونى ،
أرى أننا مطالبون بأن نأخذ بمنهج التدوين فى
فن الرقص . . فسنسير الموسيقى التى تحولت
من مرحلة التلقين الى مرحلة التدوين .

فمن ناحية تنضج هذه الوسيلة بحوثنا
وتعمدها ، ومن ناحية أخرى ترتقى مناهجنا
فى تصنيف وتحليل تراثنا ، حين نكف على
تحليله - من خلال لغة التدوين - الى
وحدات كبيرة ووحدات صغيرة بحثا عما نسميه
نحن أهل الفولكلور « بالموتيف » .

يتبين من التدوينات التالية ، الوحدات
الحركية لرقصة « الضمة » بمنطقة بور سعيد ،
وهى تعتبر من الرقصات التقليدية ، ومن دور
الضمة البورسعيدى قام الباحث باختيار ستة
وحدات حركية Motives (تقرأ من أسفل الى
أعلى) وقد تم ترفيفها من الفيلم رقم « ٦ » من
أفلام مركز دراسات الفنون الشعبية ١٦ تم
أبيض - أسود) تم تصويره عام ١٩٦٥ .

١ - الموتيف الأول :

يقوم الراقص بوثبتين بالقدم اليمنى ، يليهما
وثبتان بالقدم اليسرى ، يكرر الراقص هذه
الوثبات بالتناوب بين اليمين واليسار ، يقوم
أثناءها بعمل حركات تطويحية دائرية باليدين
المسكتين بمتاديل .

الرمز (١) يشير الى الوثبات .

الرمز (٢) يشير الى القدم الحرة أثناء الوثبات .

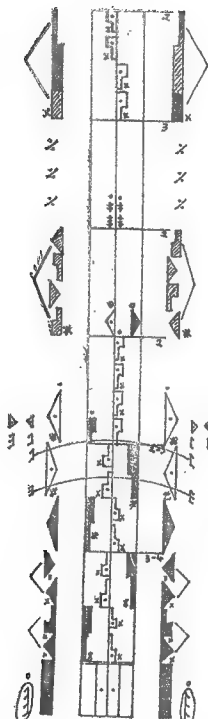
الرمز الخارجية رقم (٣) تشير الى الحركات
التطويحية باليدين .

٢ - الموتيف الثانى :

فى هذا الموتيف يقوم المؤدى بنفس خطوات
الموتيف (١) بينما يكون التغير فى الحركات
التطويحية باليدين لتصبح تطويحية جانبيا

Tempo = 90

1 = I



Not. II

خارج

من موشيق " ١ "

Not. I من موشيق " ٦ "

رقعة القمح - برقي

Not. II من تدريبات الباعث

سكيبيل

نوفمبر ١٩٧٨

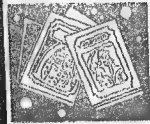
Not. III

Not. II

Not. I



مكتبة الفنون التخليئية



د. محمود ذهني

حقيقتها الروائية ، أو دورها في قصتها الأصلية
فإذا كان مفهوم « روميو » هو العاشق الذي يحب
حبا رومانسيا ، أو الشخص الذي تتعدد مغامراته
الغرامية ، فإن مفهوم « السندباد » هو الشخص
كثير الأسفار - المولع بالمغامرات لاسيما في
البحار .

ومع « السندباد » سارت مجموعة كبيرة من
الاسماء العربية الماثلة مثل شهر زاد ، وعلاء
الدين ومصباحه المسحور ، وعلى بابا وعصاة
الأربعين . وغيرها من الشخصيات التي خرج
معظمها من حكايات المجموعة القصصية العربية
« ألف ليلة وليلة » ذات الصيت العالمي ، والتي
تعتبر ذرة الأدب الشعبي العربي .

وقد عمل الاستعمار الثقافي على طمس معالم
حضارتنا العربية الاسلامية ، وركز على محاربه
تراثنا الأدبي بصفة عامة ، والشعبي منه بصفة
خاصة ، وحظيت « الليالي » بالكثير من سهامهم
المسمومة ، فقالوا انها لا تعدو أن تكون مجموعة
من الحكايات البدائية الساذجة ، اقتنصها العرب
الفاتحون من تراث الفرس والهند واليونان ،
ونسجوها في مظهر ميهز من الجنس والجواري
ومجالس الشراب والفناء ، مع كثير من السحر
والشعوذة والخرافات .

« في البحث عن السندباد »

كتاب من المكتبة الفولكلورية

« في بلاد السندباد »

للأستاذ فاروق خورشيد

(سلسلة كتب الهلال - العدد ٤٣٨ -
أغسطس ١٩٨٦)

« السندباد - أو سيمباد Simbad كما ينطق
في اللغات الأجنبية ، شخصية روائية عربية ،
خرجت من نطاق المحلية الى أفاق العالمية ؛
وأصبحت تدور على السنة الثقلين - وربما غير
المتقنين - في معظم دول العالم .

وأبضا ، خرجت من نطاق الرواية لتصبح
شخصية دولية ؛ تدل على مفهوم إنساني عام ،
أو سمة تخيلية لدى كل البشر ، أكثر مما تدل
على بطل رواية معينة مثلها في ذلك مثل
شخصيات كشخصية « روميو » في رواية
شكسبير التي أصبحت - غالبا - تدل على نمط
بشرى أكثر مما تدل على بطل الرواية .
يعني أن كثيرين من ينطقونها يطلقونها على
وضع إنساني ، وهم ربما لا يعلمون شيئا عن

و لربط بين الشعوب ، وخلق عالم متميز متفاعل يتبادل مع السلع التجارية الثقافات والحبرات والمعارف والقصص والحكايات .

كل هذا أثبتته مدونات العرب ، ابتداء من «القصص الجغرافية» والرحالة كالإدريسي والمسعودي وابن ماجه وابن بطوطة وابن خرداذبة الى كتب الأسفار والحكايات ، سواء منها ما وفد من الهند وفارس ، أو ما خبره البحارة العرب نتيجة تجاربهم ومغامراتهم الشخصية .

فلا غسرو أن القاص في ألف ليلة وليلة كان يعبر عن واقع يعيشه الغرب ، وعن خبرة ومعرفة ذاتية ، وعن نتاج تمازج وتفاعل ثقافته مع ثقافة الحضارات الأخرى التي كان يبحر إليها حتى أقاصي الصين . فلم يكن مصدر الخيال في الليالي البحر ومغامراته فحسب ، بل كان من أهم مصادرها تراثيات الهند والصين وفارس والروم، سواء نقلها البحارة العرب - وغير العرب - الذين كانوا يتنقلون بين الموانئ والمرافئ أو ضمتها الكتب التي قام العرب بترجمتها وعنوا بدراستها .

يقول الأستاذ فاروق خورشيد في مقدمة كتابه « في بلاد السندباد » أن هذا الموضوع كان يشغل تفكيره ويفرض نفسه على قراءاته وأبحاثه إلى أن وقع على كتاب «عمان وتاريخها البحري» فانفتحت أمام عينيه دنيا كاملة من تاريخ العرب مع البحر منذ أعماق التاريخ وإلى اليوم ، وامتلات هذه الدنيا بالمدن البحرية ذات التاريخ العريق، والثقور والقلاع، وصناعة السفن، وطرق الابحار والملاحة ، وجزر البحر .. وإذا به وجها لوجه أمام سفن الليالي وإبحارات السندباد .

ولكى تتحقق الرؤيا ، ويخرج من مرحلة التصور إلى معاشية الواقع والتثبت منه ، كان عليه أن يرحل إلى أرض السندباد ، يعاينها ويعايشها ، ويبحث فيها ويتنقب ، ويقرأ ويستوثق . فقد الرجال إلى سلطنة عمان ، وكانت الحصيلة هذا الكتاب .

والأستاذ فاروق خورشيد يجمع بين خصال ثلاث : فهو باحث ، وكاتب وفنان ، له قصب السبق في ريادة الأدب الشعبي ، وله كتاباته في

وكان من أهم الأسانيد التي استندوا إليها في تعزيز دعواهم الباطلة مغامرات السندباد البحري ، إذ قالوا كيف للعرب أن يصلوا إلى هذه المفاخرات التي تجري في البحار المجهولة والمحيطات المظلمة وهم بدو يعيشون في الصحراء لا يعرفون إلا رعي الأبل والأغنام ، وأن أقصى ما قاموا به هو نقل التجارة بين الجنوب والشمال في رحلتى الشتاء والصيف .

والخطير في هذا الأمر هو أن هذه المقولة المأكرة لم تذهب إدراج الرياح ، وإنما انخدع بها كثير من الدارسين العرب ، فركزوا جهودهم على عرب الصحراء ، وأغفلوا تماما كل صلة لهم بالبحر، مع أنهم أعجبوا كثيرا بذلك التشبيه الرائع الذي وصف به العربي جملة حين أطلق عليه لقب « سفينة الصحراء » .

هذه النقطة بالذات ، مع نقساط بحث أخرى كثيرة في « الليالي » أثارت دأبنا من رواد الدراسات الشعبية هو الأستاذ فاروق خورشيد ، ودفعته إلى محاولة دراسة « ألف ليلة وليلة » دراسة منهجية ، انقطع لها عدة سنوات ، ولا زال يوليتها قدرا كبيرا من اهتمامه ، دارسا ومترسدا وباحثا مدققا .

بدأ الأستاذ فاروق خورشيد بالنظر في فرية الاستعمار الثقافي أن العرب أهل صحراء ولا علاقة لهم بالبحار وملاحتها ، في حين يشغل البحر حيزا ضخما من الليالي التي تزخر بتصوير دنيا السفن ومغامرات الملاحة وعجائب البحار . فمن أين أتى كل ذلك ؟

الجزيرة العربية تقع في مصب الطرق بين أوروبا والشرق الأقصى ، وتتحكم في التبادل التجاري بينهما ، وتنقل بضائع كل منهما إلى الأخرى ، فلا يمكن أن يكون هذا النقل عبر الصحراء فحسب ، ولكن لا بد له أن يبدأ من الموانئ الآسيوية على المحيط الهندي لينتهي في الموانئ الأوروبية شمال البحر المتوسط .

معنى هذا أن العرب منذ قديم الزمن قهروا البحر مثلما قهروا الصحراء ، وخرجوا على متن سفنهم يربطون الشرق بالغرب ، وآسيا بأوروبا ، فاسهموا بذلك في بناء الحضارة الإنسانية ،

الأدب والصحافة والإذاعة ، ثم له إبداعاته في الرواية والمسرحية والقصة القصيرة فليس عجباً أن يخرج هذا الكتاب معبراً عن هذه الخصال الثلاث جميعاً .

يبدأ الكتاب - بعد المقدمة - بفصل عن « المعادلة الصعبة » - وهي حقاً معادلة صعبة ، لاسيما في الظروف الصعبة التي نعيشها هذه الأيام ، أو لعل صعوبة الحياة المعاصرة هي التي صعبت المعادلة علينا . فالمستعمر الغربي الذي تمكن من رقابتنا ، وفرض إرادته علينا ، وحاول أن يحطم قدرة الإنسان العربي على الفصل والصراع والتقدم ، ركز على زرع مفاهيم زائفة ، ميثقة للهم ، وقائلة للعزائم .

وأخطر هذه المفاهيم المدبوسة ما ركز عليه الاستعمار من أننا أصحاب حضارة شرقية إسلامية ، أساسها الروحانية والتواكل . فالإنسان فيها مسير لا مخير ، يخضع للميثنة الإلهية المطلقة ، يتوسل إليها بالطقوس والرقى والدعوات ، دون أعمال للعقل أو استغلال للطاقات ، وأن الدنيا عرض زائل والنعيم في الآخرة ، فلماذا العمل والتعب والعناء ، ولكل إلى فناء ، وأيام الحياة معدودة أما الخلود ففي جنات عدن . فعلياً أن توجه الجهد إلى السعي وراء الآخرة ، وأن تزهّد في الدنيا وعرضها الزائل ، وترتكبها للدنيويين العقلانيين العلمانيين .

ولكن .. إذا كان الأمر كذلك فمن أين نحصل على احتياجاتنا الدنيوية ؟

هنا يبرز دور الاستعمار في ثوب البطّل المنقذ ، المستعد لإعطائنا كل شيء ، ابتداءً من الغذاء والكساء وأدوات المعيشة ، إلى الفكر والثقافة وفلسفة الحياة ، وكلما أمعن في عطائنا كلما ازداد ارتباطنا به ، واعتماذاً عليه ، وازدادت في الوقت نفسه تبعيته وتديننا وانهيارنا ، مادياً وفكرياً .

وبصرف النظر عن أنه هو الأخذ لا العاطي ، وأنه مقابل ما يلقى به إلينا من فتات القمص ومشروب العصر وسيارات الركوب ، يستنزف مواردنا ، ويختلس أموالنا ، ويسترق سواعدنا

ويسبى أفكارنا ، فإن ما نحن فيه الآن من تخلف ، وما نعانيه من خلاطات وصراعات وحروب ، يدل على مدى نجاح المستعمر في سياسته ، ومدى غفلتنا عنه وعن مخططاته المدمرة . ففي الوقت الذي تزداد فيه حضارته فاعلية وصعوداً ، يظل الشرق الفنى بموارده فاقده التوجيه والرؤية ، غارقاً في السلفيات وممارسة الطقوس ، باحثاً عن ذاته في أغوار التاريخ ، تاركاً حياته ومشكلاته غده في يد أصحاب الحضارات الغربية فيما يشبه الاستبسلام الكامل والتسليم المطلق .

ولكن الإنسان كائن حضارى بطبعه وتكوينه ، لا يمكن أن يقهر على العزلة ، وقتل حركة الفكر ، وواد الوجدان . لهذا انطلقت الشعوب العربية - واحداً إثر الآخر - تحاول جاهدة إزالة عوامل التخلف ، وانتفضت نور الحياة من خلال معطيات عصر ، وانتفض الإنسان العربي يبحث عن ذاته على ضوء رؤية حضارية أكثر عدلاً وأمنياً واستقراراً .

وإذا كان الشعب العماني يكاد يكون آخر الشعوب التي دخلت هذه التجربة ، فإن الأنظار معلقة على مسيرتها مما سوف يؤول إليه الحال بين الثروة البترولية المتفجرة ، والضغوط الاستعمارية المتزايدة ، والنزعة القومية المتطلعة .

تلك هي المعادلة الصعبة ، التي لا أظن أنها تواجه سلطنة عمان وحدها - بهذا الوصف الرائع الذي بسطه الأستاذ فاروق خورشيد - ولكنها في واقع الأمر - تواجه كل دولة عربية من الخليج إلى المحيط ، بل ولنا ، توسع الدائرة لتضم كل دول العالم الثالث . هل يستطيع إنسان هذه الشعوب ، وسط كل هذه المؤثرات والموعات والتحديات ، أن يجد نفسه ، ويعثر على ذاته ، ويتحقق من أمثاله ، ويستوثق من مقوماته ويؤمن بقدراته ؟

لقد حسم المؤلف هذه القضية - بالنسبة لعمان - في جملة واحدة ، قالها له مسئول الإعلام فيها وهي :

« نحن نحاول أن نستفيد من تجربة الآخرين » .

ان الفصول التالية من كتاب « فى بلاد السندباد » أكثر متعة وأغزر مادة ، فهي تصور لنا رحلة الكاتب الى أرض السندباد * ومن خلال عبارته الرشيقة واسلوبه العذب ، نحس بمحاولته الخفية فى ربط نفسه بالسندباد ، ولو بخط رفيع دقيق لا يكاد يرى .. فيقول : « فى هذا الزمن الوغد القبيح الذى يقتل فيه المسلم أخاه المسلم ، ويسفك فيه العربى دماء العربى ، لا يملك المرء فيه الا أن يحمل متاعه ويرحل عله يجد الاجابة عن الأسئلة الحائرة فى عقله ، أو يجد السلوى فى شيء يعيد اليه المعنى والمغزى .. »

وهكذا شد السندباد العصرى عصا الترحال الى بلاد السندباد البحرى ، الى أرض سلطنة عمان . وتترالى فصول الكتاب التى تستطيع أن تسلكه فى ادب الرحلات أن شئت ، وفى الأدب القصصى ان أردت ، وفى ادب المقال ان رغبت ، وهي فوق هذا كله بحث متميز ، مقدم فى أسلوب أدبى جذاب ، يدفعك الى قراءته ، وكلما قرأت فيه كلما أغراك بالمزيد .

وصلى الكاتب أرض السندباد ، ووضع لنفسه برنامج عمل ، بدأ بزيارة المتحف الوطنى ، ومن خلال وصفه للمتحف يقدم لنا أحاديثا مع المستوطنين العمانيين تتنوع من هموم الانسان العربى على أرض السندباد ومغامراته ، الى رحلة تيم سيفرين من مسقط الى الصين فى سفينة مصنوعة على نمط السفن القديمة التى أطلق عليها صاحبها اسم « رحلة السندباد » .

وفى هذه التنوعات الحوارية تبرز مواهب الكاتب الإذاعية ، فهو يقدم لك حوارا وإن كان مكتوبا الا أنك تكاد تسمع فيه نبرات المتحدثين ، وانفعالات المتحاورين ، وذلك السؤال الذى قد لا يشتهه ولكنك تحس به من ثنسياء الاجابة عليه .

هذا الاسلوب الحوارى الإذاعى التصورى يتواتر فى معظم فصول الكتاب فيشيع فيه روح الخفة والرشاقة ، ويكسر ملل قراءة بحث علمى مصمت . ويتنوع الحوار من فصل الى فصل ، فمرة يكون مع وزير ، ومرة مع سائق السيارة.

وإذا كانت هذه الجملة هي مفتاح المعادلة الصعبة التى ساقها الأستاذ فاروق خورشيد ، فهي أيضا مفتاح كتابه هذا ، والمنفذ الى كافة فصوله . فال مؤلف يحددنا عن الكتب التى قرأها عن عمان قبل أن يقصدها ليعايشها على الطبيعة ، وعن مدى اهتمام العمانيين بهذه المطبوعات لاسيما ما يكشف عن أسرار تاريخهم ، وغابر أمجادهم ، حين كانت أرض « ظفار » تشكل خيملة جميلة من الغابات الخضراء ، والجداول الرقراق ، والحقول السندسية ، والأشجار الباسقة ، والزهور الياقة ، فهي — كما يقول برترام فى كتابه « البلاد السعيدة — المنطقة التى تستحق هذه التسمية بعد اليمن بإمانيه التاريخى الباهر .

ثم عدد أمجاد المنطقة قائلا أنها ذكرت فى سفر التكوين ، حيث حدد الرب بداية العالم منها .. من جبل سفار — أى ظفار — وأنه ربما كانت فيها أعمدة الملك سليمان ، واللجنة الوارد ذكرها فى التوراة ، والسوق العالمية لتجارة العاج وريش الطائوس ، وأرض اللبان التى قصدها القرعنة لجلب البخور ، ومن بعدهم طبع فيها الاسكندر والرومان للقرص نفسه ، فضلا عن علاقاتها التجارية المزدهرة مع بابل العراق فى الشمال ، والهند وجزر المحيط فى الشرق ، فهي بحسب كانت الدولة البحرية الأولى ، وقد فتح رجالها البواسل فصلا أصيلا فى علاقة الانسان والبحر ، فهم — كما يقول الأستاذ عبد المنعم عامر فى كتابه « عمان فى أمجادها البحرية » أول من استطاعوا التوغل الى مسافات شاسعة عبر مناطق كانت تعتبر مجهولة ومحفوفة بالخطار ، ولهذا سمى خليج عمان « مهد الملاحة البحرية » .

كذلك كتاب ويندل فيليبس « تاريخ عمان ، وعشرات أخرى من كتب التراث ومؤلفات الباحثين ، مع بعثات الجامعات العالمية التى وفدت لاجراء حفريات وكشوف أثرية ، كلها تؤكد أن عمان كانت دولة بحرية رائدة فى كشف اسرار الخليج والمحيط .

فهل عثر الأستاذ فاروق خورشيد أخيرا على أرض السندباد ؟

ومرة مع أمين دار المحفوظات الكهل ، ومرة مع رفيق الرحلة الزميل ، ولكنه في كل مرة يكاد يرسم معالم الشخصية وملامحها من خلال الكلمات .

وفي الفصل الخاص بتاريخ عمان ، يقدم لنا فاروق خورشيد - في تواضع شديد - عبارة عشرات الكتب التي قرأها واستوعبها عن تاريخ عمان . بدأ الفصل بما يشبه المقدمة يقول فيها اننا في مرحلة الطفولة والصبا ، ومرحلة الشيفوخة والأفول ، لا نرى الأشياء الا رؤية حدية ، فهي اما بيضاء ناصعة ، واما سوداء قاحلة وتندعم عندنا الألوان . أما في مرحلة الفتوة والرجولة فنحن نعرف أن الدنيا عالم من الألوان ودرجاتها ، وان هذه الألوان تتمازج بعضها مع بعض فتخلق ألوانا جديدة في عالم لا ينتهي من الوضوح والقوة والغموض والضعف . ومن هنا يكون لكل درجة ، وكل كلمة ، دلالتها المستقلة ومعناها الخاص .

والتاريخ هو علم العلوم ، لانه يرصد حركة الانسان عبر الزمان وعبر المكان . فهو يتحدث عن الانسان في إطار فعل الزمان ، وفي إطار فعل الأحداث ، وفي إطار التفاعل بينه وبين غيره ، وفي إطار تأثيره بحركة الحضارة الانسانية ، وفي إطار النمو العمراني .

وحديث التاريخ يتناول شفاهة ، فيمر على عدد من الأشخاص قبل أن يسهن ، وكل واحد من هؤلاء له خيال ينظر من خلاله الى الأحداث ، وله انفعالات تحدد اتجاه تفسيره لحياته وحياته الآخرين ، وله نوازع شخصية تدفعه الى الاضافة أو الحذف . كل ذلك جعل التاريخ - كعلم - يستنزج بالترجمات التكنولوجية كما امتزج ببقايا الأساطير والملاحم ، وزانه عطاء الشعراء وإبداعات الرواة والقصاص . وتلك سمة كل الكتب التي تناولت تاريخ العرب .

بهذه النظرة الموضوعية الى التكوين التاريخي عامة ، والتاريخ العربي الاسلامي بصفة خاصة ، قدم لنا الاستاذ فاروق خورشيد كل ما قاله المؤرخون عن عمان - أرض السندباد - العرب جهنم والمستشرقون ، قدامى ومحدثون . وبعد أن بسط الواقع التاريخي ، اتبعه بملحة مسن

أجل الملاحم العربية ، التي لا تقل روعة عن ملحمة الهلالية - أو تغريبة بني هلال - واطلق عليها اسم « فارس الازد » اذ تتناول مغامرات مالك بن فهم ورحلته المهلكة عبر الجزيرة العربية ويحاوهر الرملية ، ثم معاركه مع الكرس الذين كانوا يحتلون عمان وانتصاره عليهم وطردهم من أرض العرب .

هذه الفصول الخمسة التي حملت الينا ملحمة مالك بن فهم ، يمكن أن تنعرد بذاتها لتكون سيرة ضمن سيرنا الشعبي ، تضاف الى الهلالية وسيف وعنترة وذات لهمة .

واذا كان فاروق خورشيد قدم لنا سيرة شعبية في هذه الفصول الخمسة ، فان الفصلين اللذين كتبهما عن « مذكرات اميرة عربية » يمكن أن نفضلهما بالتالي ليكونا « قصة قصيرة » مستكملة لكافة المقومات الروائية ، وهي عن عشق بنت السلطان للشاطر هانز (الاناني) - وهربها - بتامر الانجليز والالان والاسبان .

وما بين السيرة الشعبية والقصة القصيرة تتوالى الدراسات والمقالات ، تتبادلها فصول الكتاب . ولعل من أوقعها ذلك الفصل الذي كتبه عن « طيور أفريقيا الدمية » ووصف فيه حال شرق أفريقيا .

شرق أفريقيا ، يحكم ثرواته من التوابل والعاج والأخشاب والذهب ، كان منطقة جذب منذ أقدم العصور ، قصده الآشوريون والهنود وقدماء المصريين ، ثم الكنعانيون والفينيقيون . ويحكى المؤرخون عن هجرات عربية اسلامية كثيرة الى هذه المناطق . وحين احتدم الصراع بين العرب وأوروبا الصليبية حاول المسيحيون مقاطعة طريق التجارة عبر البحر الاحمر والبحث عن طريق ملاحي آخر ، فاكثشغوا رأس الرجاء الصالح عام ١٤٨٨ ، ثم جاءت رحلة فاسكودي جاما بعد أحد عشر عاما من ذلك التاريخ .

ومن سداجتنا - نحن العرب - اننا نقرأنا الى فاسكودي جاما نظرة المغامر البطل ، في حين أنه شيطان رجيم ، ومجرم في حق البشر ففي كل مكان رعى فيه أسطوله رفرغ الموت وحل الدمار ، ولم يكن القتل الفردي والجماعي

المحيط الأطلسي من إيرلندا الى الساحل الأمريكي في قارب صغير مصنوع من جلود الثيران ليثبت ان الرهبان الايرلنديين وصلوا الى شمال أمريكا قبل كولومبس بألف عام .

فكر « تيم سفيرين » في مغامرة بحرية جديدة مثيرة فلم يجد امامه الا تلك الشخصية الاسطورية شخصيه السندباد الذي قال عنه : لماذا لا تحقق من أشهر البحارة على مر الزمان ، ذلك البحار الذي يعرفه كل طفل : قرأ ألف ليلة وليلة الرجل الذي يستدعي اسمه كل مأثورات البحر ، لماذا لا اختار اسطورة السندباد البحار .

ذهب « تيم سفيرين » الى عمان ، وفي مدينة « صحار » البحرية العريقة ، التي يعتقد أهلها ان السندباد كان موطنها منها ، وبتمويل من السلطنة ، بنى سفيرين سفينة على نسق السفن العربية القديمة ، وهي من نموذج « اليوم » الذي لا يدخل في صنعها المسامير (حتى لا تجذبها جبال المغناطيس كاعتقاد الصرب القدماء) ، واطلق على سفينته اسم « صحار » ، وعلى رحلته اسم « رحلة السندباد » ، وخرج من ميناء مسقط قاصدا بلاد الصين عبر الطريق الذي سارت فيه آلاف السفن العربية الشبيهة لها ، منذ فجر التاريخ ، واصله شطرى العالم .

وانفصلان اللذان وصفت فيهما الاستاذ فاروق خورشيد « رحلة السندباد » لسفيرين يمثلان افضل ما يمكن كتابته في ادب الرحلات ، كما يمثلان الخاتمة السعيدة للكتاب ، حيث تنجح رحلة « سفيرين » ، وتعود السفينة « صحار » لتقف بكل دلال واعتزاز في فناء وزارة الثقافة بمسقط ، شاهدا على أمجاد العرب البحرية ، ويعود المؤلف مقتنعا كل الاقتناع بأنه عثر على ارض السندباد .

واذا جاز لنا ان نبنى بعض الملاحظات ، فهذا الكتاب تمت طباعته ونشره ضمن سلسلة صحافية شهرية ، وهو بمادته العلمية وقيمه الأدبية يعتبر مرجعا من مراجع المكتبة الفولكلورية المهمة ، ولذا فهو يستحق طباعة افضل ، حتى يستفيد منه كل المثقفين والمهتمين بالدراسات الشعبية .

هو أشرس ما يرتكبه فاسكودي جاما ضد الأفارقة وإنما كان يعذب ويحرق ويلدغ ، وكان يعذب الناس ليخرجوا عن دينهم ، فيلقى عليهم الزيت المغلي ، ويقطع أذانهم ليلحقها في شسفاهم ، ويمارس كل أنواع الوحشية والقسوة الدموية ، ولم يكن الأمر استعمارا وإنما كان تدميرا وحرقا وتغديبا ، فالأسرى يطلقون من فوهات المدافع ، والمراكب تحرق وبحارتها مقيسون وسطها تاكلهم النار وهم أحياء .

ولم يكن فاسكودي جاما الا المقدمة التي امتلات بعدها البحار بالسفاكين والسفاحين الذين تهادوا في ازهاق الأرواح ، وتمزيق الأجساد ، وتدنيس الحرمات ، ونهب الثروات ، من أمثال دالميدا والبوكيرك وغيرهما .

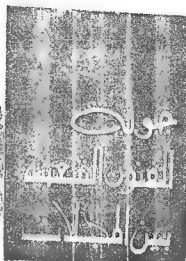
فمتى نفيق من غفوتنا ، أو غفلتنا ، ونصرف حقيقة أعدائنا ، ونحسن تلقين تاريخنا لأبنائنا على الوجه الصحيح الذي يبصرهم بواقع أمورهم ، ومواقع اقتدامهم عبر دروب المستقبل .

ولعل هذا الفصل الذي كتبه الأستاذ فاروق خورشيد عن مأسى الاستعمار الأوربي لشرق أفريقيا أوقع وأعمق ما كتب في هذا الموضوع . ولعل هذه الصرخة التي أطلقها في أذان العرب ليفيقوا ويصححوا أفكارهم ومعارفهم أن تجسد السمع والاستجابة .

فكم خدعنا الاستعمار - الثقافي ، وكم زيف علينا تاريخنا ، وطمس ماضينا ، وكم مضى علينا من وقت دون أن ننتبه لألعيبه وتكشف مؤامراته ونستفيق لنصحح مسار خطواتنا نحو المستقبل .

أما عن أرض السندباد ، فلم يبق لدى المؤلف شك في أنه يقف فوقها ، وعلى شاطئ عمان اخذ يتخيل « الدلو » وهو نوع عريق من السفن الشراعية العمانية التي كانت تقوم برحلات سنوية الى شواطئ افريقيا ، فكانت تخرج من مرفأها بالجزيرة العربية في شهر يناير ، وتبحر عائدة اليها في شهر مايو ، مستقلة في ذلك الريح الموسمية التي تهب من الشمال شتاء ومن الجنوب صيفا .

جاء ذلك في كتب التاريخ ، واقتنع به القاصم الغربي « تيم سفيرين » الذي سببق له أن عبر



إعداد: محمد حسين هلال

رصدت جولة الفنون الشعبية عدداً من الندوات واللقاءات الثقافية والمؤتمرات والمعارض التي تناولت موضوعات من الماثورات الشعبية بالناقشة والدراسة والحوار ، وتقدم الجولة هذه الأنشطة وفقاً لترتيبها الزمني .

١ - أمسية الفناء الشعبي المصري (فن الموال) :

أقيمت هذه الأمسية الثقافية عن فن الموال في مساء الجمعة ٥ ديسمبر ١٩٨٦ بقاعة عبد المنعم الصاوي للفنون بمدينة نصر ، والتي دعت إليها جمعية الشباب الموسيقي المصري وقد اشترك في هذه الأمسية الأستاذة الدكتورة سمحة الحولي رئيس الجمعية والأستاذ صفوت كمال الأستاذ بالمعهد العالي للفنون الشعبية ، والفنان الشعبي المعروف يوسف شتا .

ونظراً لطبيعة الندوة وجمهورها فقد دارت حول مجموعة من المحاور نلخصها على النحو التالي :-

- ١ - تقديم تاريخي على مبسط لفن الموال .
- ٢ - ماهية الموال .
- ٣ - نشأة الموال .

وقد استهلكت الدكتورة سمحة الحولي تقديمها لهذه الأمسية بالقول « إن فن الموال ليس جزءاً من تراثنا الفني فقط ، بل هو جزء من تراثنا الثقافي والروحي أيضاً » وهو قول يؤكد يلخص ما دار في الندوة من مناقشات وأسئلة ، حتى ليكاد أن ينسحب إلى ما قدمه الفنان الشعبي يوسف شتا من مواويل .

٤ - ذور مصر فى فن الموالم

٥ - مجموعة من نصوص الموالم التى انشئت فى الامة .

ويرى الأستاذ صفوت كمال أن فن الموالم أصبى فى نشأته التاريخية من نكة البرامكة حيث كان يقال عنه موالى الججاج ، وإن اتفق مع ارتباطه باللامزة (يا مواليا) فى الفترتين ، ويذهب الى أبعد من ذلك حيث يمتد به الى زمن استقبال الرسول فى المدينة ، ويرده أيضا الى ما كان شائعا من شعر الصل فى حفر الحندق ، كما يشير الى الأقوال التى تروى الى أبعد من ذلك فى ارتباطه بشعر البادية فى الجاهلية قبل استنباط الأربعة عشر بحرا من بحور الشعر العربى للخليل بن أحمد .

أما عن أشكال الموالم فى مصر ، فىرى أنها متنوعة ، وتحمل صبغة مصرية خاصة ، وأشار الى (القوما) و (الكان كان) الذى ينتشر فى العراق أيضا ، لكن فن الموالم فى مصر تميز عن غيره فى البلاد العربية حتى قيل عنه (فن الموالم المصرى) وهو يختلف عن (فن المتابة) الشائع فى بلاد الشام وفى الخليج العربى . كما أشار الى المربوع بأنواعه والدوبيت ، إضافة الى السبعماوى وأشكاله المختلفة من الأحمر والأخضر والأبيض . واستشهد بمجموعة من الماويل العربية ليدل ويؤكد على وحدة فن الموالم بين البلدان العربية ، فمن موال مغربى الى آخر من الخليج الى ثالث من العراق ، ورابع من مصر ، حيث ألقى : -

وقد بدأ الأستاذ صفوت كمال حديثه عن الموالم ، ذلك الفن الشعبى الذى لا يضارعه فى آخرى فى الشبوع والانتشار فى مختلف أرجاء الوطن العربى كله ، إذ أنه فن شائع فى المغرب العربى وفى بلاد الشام ، وفى مصر ، علاوة على أنه فن من فنون الشعر غير العربية . بيد أن مدارسه تتنوع فى مصر بصورة ملفتة . وقد أكد المحاضر على البعد التاريخى للموالم ، وقد اعتبره فنا من الفنون العربية القديمة حيث يرى أن له أصلا فى العصر الجاهلى ، وقد ربط بينه وبين « فن المربوع » والشعر النبوى الذى ارتبط باللدن فى الشعر ، كما رده أيضا الى شعر العمل ، وكذلك ما ارتبط ب (نبط الماء) من البشر .

وقد أشار الى دور « صفى الدين الحلى » واسهامه الأصيل فى درس الموالم بما يقارب دور « الخليل بن أحمد » بالنسبة لعروض الشعر العربى ، وقد أبرز اشارات « ابن خلدون » عن فن الموالم ، ومقولته الشهيرة حول الموالم فى مصر ، وكيف أن المصريين قد أتوا فيه بالمجائب والغرائب ، وزادوا فيه زيادة كبيرة .

الموالم الغربى :

فى مَسَبِّكَ يَكْرَهُونِى (بمسبك)

وعليك يَتَحَطُّوا عِيُونِى . .

وجَوَاحِشِى تونسيه

وَيَعُوذُ مَا مَسَّ بِيَّ .

تَا نَحْبِكَ وَنَهْوَكَ

ما رَأَيْتُ حَتَّى نَلْقَاكَ

ما صَابَنِى طَيْرٌ طَارَ

ونَطِيرٌ مِنْ بِلَادٍ لِيْلَاد

ودعتكم بالسّلامه يا صوّ عيني
 بخلافكم ما غمض جنّني على عيني
 وعدتني بالوعد ليمنّ خفت عيني (حتى ابيضت)
 غلّيت ياسيدي جسم بلّيا رُوح
 جدّ فرّني العقل .. وظلّ الجسم مطروح
 كل العرب هودت وأنا شقي الروح
 يأنور عيني مثل ما أراعيك راعيني

*

موال من مصر :

أكابد الصبر وجروحي علياً فُجر
 أنا خايف اقول آه . ساكنين عوازي فُجر
 (يسكنون بجواري)
 آه لو أثنى طيبي بالدوا في الفجر
 إلا كوايني على ضلوعي ثلاث كيّات
 وجروحي اللّثيم اتسع . بعد الثلاث كيّات
 أمر من الجرح إذا خصمي اللّثيم علياً فات
 تجلّ لي أوقات . أبكي م العشا للفجر

المهمة لهذا الفن الأصيل ، ولم تكن المواويل التي
 ألّفها سوى (حفز) لريس الفن يوسف شتا
 الذي صعد على المسرح بين فرقته الحديثة
 الشكل ، وكعادة الفنان الشعبي المتمكن ارتجل
 موالاً يتفق مع سياق الأمسية ، وهو يدور حول
 الفن ورسائله والمواهب الجديدة التي تحاول
 الارتقاء بهذا الفن ، حيث قال :

ثم قدم الأستاذ صفوت كمال بعد ذلك الفنان
 الشعبي المعروف يوسف شتا ، وأخذ في بيان
 دوره في فن الموال ، وتحدث عن العلاقة الطويلة
 بينه وبين ريس الفن يوسف شتا التي ترجع إلى
 نيف وعشرين عاماً ، وأشار إلى تلميذته على
 أساتذة هذا الفن من أمثال الحاج / مصطفى
 عجاج والحاج مصطفى مرسى ، والشمشتاوي
 خاطر ، علاوة على إضافة الفنان يوسف شتا

حَيُّوا مَوَاهِبَ جَلِيدِهِ فِي الْفُنُونِ شَابَهُ
 "بِالْعِلْمِ صَعَدُوا وَشَبُّوا لِلْعِلْمِ شَابَهُ
 أَدُّوا الرِّسَالَةَ بِأَمَانَةٍ شَابَ أَوْ شَابَهُ
 وَمَصْرَ طَوْلٍ عُمْرَهَا عِنْدَ السُّؤَالِ يَتَجَيَّبُ
 مِنْ أَرْضِهَا الطَّيِّبِ : الْخَيْرَ الْكَثِيرَ يَتَجَيَّبُ
 وَطَبِيعَةَ أَهْلِ الْمَحَبَّةِ لِأَوْدَاقِهِ يَتَجَيَّبُ
 وَالْخَلْقُ يَتَّسِبُ وَأَعْلَامُ الْفُنُونِ شَابَهُ

وحين جاوبه الجمهور بالتصفيق والتحية واصل الغناء على المنوال نفسه
 بالإشاد ليجمع أرباب الفن في باقة معاً .

يَعْجِبُنِي فَنَانُ يَتَكَلَّمُ كَلَامَ إِجِيدٍ
 إِنْ كَانَ كَاتِبٌ بِقَلَمِهِ فِي الْوَرَقِ جِيدٍ
 وَفَنَانُ صَوْتُهُ مُمَيِّزٌ .. لَهُ أَدَاءٌ جِيدٍ
 الْعِلْمُ هُوَ الْأَسَاسُ لِلْمَوْهِبَةِ يَنْعَازُ
 وَالصَّبْرُ لِأَجْلِ النَّجَاحِ عِنْدَ الْكِفَاحِ يَنْعَازُ
 وَكُلُّ غَاوِي عَمَلٍ أَوْ يَجْهَدُ يَنْعَازُ
 وَمَيِّقَى مُمْتَازٌ لَمَّا يَبْتَدِئُ جِيدٌ

وينتقل الى نوع آخر من المواويل يرتبط بمجموعة من المفاهيم والقيم التي
 تعرض الجماعة على التاصيل لها ، اذ يقول :

لو خَيْرُونِي مَا بَيْنَ الْمَالِ وَالصِّحَّةِ
 وَقَالُوا هَتَّعِيشَ غَنَى .. لَكِنْ يَدُونِ صِحَّةِ
 أَنَا أَفْضَلُ الْفَقْرِ أَحْسَنُ .. وَاشْتَرَى صِحَّةِ
 بِالصِّحَّةِ أَقْدَرُ أَجِيبُ الْقِرْشَ وَأَجَاهِدُ
 وَأَمْسِنِي فِي طَرِيقِي وَأَكْلُ ثَقَوِي بِعَرَقِي
 إِنْ كُنْتُ فَلَاحَ . أَشَقُّ الْأَرْضِ وَأَجَاهِدُ
 وَأَعْرِقُ يَفَاسِي . وَأَدْوِي زَرْعِي بِعَرَقِي
 فِي أَى مَهْنَةٍ أَشْتَغِلُ بِالْيَدِ وَأَجَاهِدُ
 وَأَعِيشُ مَسْتَوْرٍ وَأَقَابِلُ رَبَّنَا بِعَرَقِي
 يَا سَائِلُ الْهَمِّ .. التَّوْبَةُ مَلَانَةٌ .. جُودُ
 لَوْ يَخْلُصُ الْمَالُ مِنْ لَيْدِكَ .. بِعَرَقِكَ جُودُ
 الْخَيْرِ يَتَاعُ رَبَّنَا .. وَالْجُودُ مَا يَنْقُصُ جُودُ (الكرم لا ينقص مالا)
 وَأَعْلَى شَيْءٍ فِي الْوُجُودِ .. الْعَيْنُ وَالصِّحَّةُ

* * *
 الَّتِي تَوَاضَعُ لِرَبِّ الْعَالَمِينَ رَفَعَهُ
 وَاسْمُهُ زَى الْعَلَمِ بَيْنَ الْعَالَمِ رَفَعَهُ
 وَجَمَلُ لَأَيَّامٍ بِعَزَمِهِ وَإِيمَانٍ رَفَعَهُ
 مُعَامَلَتُهُ طَيِّبَةٌ وَكُلُّهَا إِحْسَانُ
 وَقَلْبُهُ زَى اللَّيْلِ أَبْيَضُ مَلَانُ إِحْسَانُ
 يَخَافُ عَلَى سَمْعَتِهِ مَعَ قَهْرَتِهِ إِحْسَانُ
 وَأَدْبِهِ مَعَ النَّاسِ لِأَعْلَى مَنْزِلِهِ رَفَعَهُ

* * *

أيه اللي يفتنيك . . خلاف المال وعافيتك ؟
 أيه اللي يحليك . . خلاف القنع وعافيتك (يجملك - عفتك)
 وإن راحوا الاثنين 'جُفُوك' الأهل وعافيتك
 (أي عافك الأهل وتركوك)

العفة بحصله جميله في الفقير يالهي
 والجَدُّ مَشِيهٌ يَشْرَفُ والرفقُ تجاريب (والصدقة)
 واللى رمى أساس على نوع الأساس يبقى
 والناس معادن كثيره والرفق تجاريب
 والذوق له علامات لو صاحبه غريب يالهي
 واللى يقابلك نصيبك والقِسْمُ تجاريب
 والصحة والمال وجودهم عال يا خالي
 إن عَوْتُ منهم طلب لاتنين يجيبولك (الاثنين)
 وتوب الشرف تنعرف ع الحر ياخالي
 (يصبح لائقا)

إن قلت يافلان .. ألف فلان يجيبولك
 (يحضرون في بالك)
 والعقل لو زاد عليه الفكر يا خالي (يختل)
 وتبكي وتُمِيلُ بدمع العين يجيبولك
 سيبك من اللي كَرَفْتَه .. تلتقيه ينسك
 خلاك محتار .. عليك باب الديار ينمساك (ينسك وينغلق)
 أبوك وخالك وعملك في المأله ينسك
 لكن ينفع معاك العين وعافيتك

* * *

توب الرجوله أذّب .. بالعلم متكاف
 وباب الفرج له عتّب .. بالصبر متكاف
 وسهم لا يأم عجب .. بالغدر متكاف
 والشاطر اللى جعل توب الرضا مستره
 ولا قُرب الناس من تقل الحمل ماشكاشى
 (لم يشك لأحد حتى أقرب الناس اليه)
 ايه تعمل الخلق فى اللى ربنا ساتره
 لأنه مؤمن فى رحمة ربنا ماشكاشى
 (لم يشك فى رحمة الله)
 بيسك بابيه عليه ولا يتكشف مستره
 ومهما جار الزمن .. وقت المحن ماشكاشى
 جدار من غير أناس من أقل هزه عاب
 ولسانه واحد ع الغلط .. من أقل كلمه عاب
 ليو اشتريت المزوق ولقيته مره عاب
 بيعه برخص التراب وعليه متكاف

* * *

وبعد مجموعة غير قليلة من المواويل بأنواعها المختلفة يختتم الفنان الشعبى
 يوسف شتا مواويله بختام سريع بمصاحبة لحن وإيقاع سريع يتناسب مع سياق
 النوبة ، وما دار فيها من حوارات ومواويل **فلا فلا** :

الى لَعَّائى لِنَيْتُهُ وقلْتُ له ففى
 وعندى بستان هديته من زهور ففى
 والى عطشان سقييته من بحور ففى
 توب الرجوله على ولاد الأصول مَليّوس (منابى)
 إن قابلك الحر فى الوجه اليسخ ميل بوس
 تحيه لى عليه توب الشرف مَليّوس
 وتحيه مخصوصه لى بيسمعوا ففى

لمية والانطلاق منه .. ان التراث هو ذاكرة الأمة وهو سجل وجدانها وحركة قلبها . وإذا لم يحافظ على هذا التراث الفنى اندثر واندرت معه معالم فننا الجميل ، بل ضاعت باندثاره ملامح شخصيتنا التى يجب أن نعتز بها اعتزازنا بكرامتنا ووجودنا .

اننى أسمى الجهود المباركة التى يبذلها الفنان الكبير والعالم المصرى العظيم الدكتور عيسى الرزاق صدقى ، الذى تعتز به مصر علما كما تعتز به فنانا وذائدا عن التراث .. كذلك أسمى الجمعية المصرية للفنون الشعبية وكل العاملين بها مع الدكتور صدقى ، وادعو الله للجمعية ولأعضائها وأصدقائها بالتوفيق والسداد فى خدمة الفن المصرى والتراث المصرى والحضارة المصرية .

أنور عبد العزيز مطر

٣ - الجمعية المصرية لدراسة المأثورات الشعبية :

فى مساء يوم الاربعاء ٤ فبراير ١٩٨٧ .

أقامت الجمعية المصرية لدراسة المأثورات الشعبية حفلا فولكلوريا فى قاعة « منف » قصر ثقافة الطفل بالجيزة ، بمناسبة تأسيس الجمعية وأشهادها .

وقد جاء هذا الاحتفال مواكبا لمناسبة عيد ميلاد الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس السباعى والسبعين ، ومن ثم صار الاحتفال بالمناسبتين معا احتفالا ثقافيا مهما .

وقد حضر هذه المناسبة المهمة الأستاذ الدكتور أحمد هيكल وزير الثقافة ، والدكتور عبد الحميد حسن محافظ الجيزة ، والأستاذ حسين مهران وكيل أول وزارة الثقافة ، والأستاذ الدكتور عيسى المعطى شعراوى ، رئيس قطاع الثقافة الجامعية ، وعدد كبير من أساتذة الجامعات والأدباء والفكرين ورجال الاعلام ومعظم المهتمين بالدراسات الفولكلورية .

فى بداية الحفل ألقى الأستاذ الدكتور أحمد على مرسى عيسى المعهد العالى للفنون الشعبية ، ورئيس الجمعية كلمة رحب فيها بالحضور

وعند هذا الحد يودعه الحاضرون بتصفيق متواصل بقدر ما اهتمهم وقدم لهم من زعمور فنه ، ثم توجه الحضور لمشاهدة معرض صور الأزياء والحلى الشعبية الذى شارك به مركز دراسات الفنون الشعبية من مقتنياته الخاصة فى هذه الأهمية ، بالإضافة الى بعض الرسوم التسجيلية لوحات زخرفية شعبية من أعمال الأستاذ الفنان أنور عبد العزيز مطر والأستاذ الفنانة عايدة خطاب .

٢ - المعرض السنوى الحادى عشر للجمعية المصرية للفنون الشعبية :

بقاعة العرض الدائرية فى نقابة الفنانين التشكيليين بالجيزة قام الأستاذ الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة بافتتاح المعرض السنوى الحادى عشر للجمعية المصرية للفنون الشعبية الذى ضم معروضات متميزة من أعمال مجموعة من الفنانين المصريين التشكيليين (٤٧ فنانا وفنانة) ممن يضعون الابداع الشعبى والحياة اليومية للإنسان المصرى فى بؤرة اهتمامهم ، وموضوعا لادعاهم الفنى .

وقد قام الأستاذ الدكتور عبد الرزاق صدقى وزير الزراعة الأسبق ورئيس الجمعية المصرية للفنون الشعبية بشرح أهداف هذا المعرض السنوى الذى ضم مختلف أشكال الابداع الفنى من فنون النحاس المطروق والخزف والفخار والباتيكا والتصوير والحفر والنحت والطباعة .

وقد تضمن دليل هذا المعرض الذى أعده الأستاذ الفنان محمود النبوى الشال وكيل وزارة التربية والتعليم الأسبق بيانا تفصيليا بمعروضات هذا المعرض السنوى الذى أقيم فى الفترة من ١١ : ١٩ يناير ١٩٨٧ .

وقد عبر الأستاذ الدكتور أحمد هيكل عن سعادته بأقامة هذا المعرض فى كلمته التالية : لقد سعدت كل السعادة بزيارة المعرض الحادى عشر للجمعية المصرية للفنون الشعبية فألحق ان هذا المعرض يعبر عن جهد فنى رائع ، ينطلق من وعى حضارى عميق ، فكل المعروضات نماذج طيبة للالتفات الى التراث الفنى المصرى ، وكيفية استلهاهم هذا التراث وصونه والحفاظ

وشرح خلالها أغراض إنشاء هذه الجمعية حيث قال :

« لقد قامت الجمعية المصرية لدراسة المآثورات الشعبية لكي يتكامل الجهد التطوعي الذي يبذله الباحثون والمهتمون بهذه المآثورات ، مع الجهد الذي تبذله الدولة في مجال الاهتمام بتجميع تلك المآثورات ودراستها والعناية بها . »

وربما يرجع الفضل الأول والأساسي - ذلك الفضل الذي مهد الأرض لنا جميعا - للأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، حيث وافق يوم ميلاده الإعلان عن نشأة هذه الجمعية التي ستأخذ على عاتقها خدمة تراثنا ووطننا وأبنائنا ووطننا . »

وفي هذه المناسبة المهمة بتكريم الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس وأشهار الجمعية ألقى الأستاذ الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة كلمة قال فيها :

« ان دل هذا اللقاء على شيء فهو يدل على الوفاء ، وان ثم عن شيء فهو ينم عن ذلك الخير الوفور العظيم الفسارب الجلود في أرضنا الحبيبة . واليوم انتم خالص شكرى وتهنئتى لكل من عملوا بدأب في سبيل هذا العطسء الكبير واخرجوه بهذه الصورة ، وأرجو أن تسهم وزارة الثقافة بكل امكانياتها في مساندة هذا الجهد من أجل تراثنا ووطننا الذى هو عطرنا وسمتنا وشخصيتنا . »

كما ألقى الدكتور الوزير عبد الحميد حسن محافظ الجيزة كلمة جاء فيها :

« ان تحيتى اليوم تحية مزدوجة ، فهي تحية لأستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس أولا ، وهى تحية للجمعية المصرية لدراسة المآثورات الشعبية ، ثانيا ، وانا اعتقد أن هذه الجمعية سوف تحقق الكثير والكثير وتخرج لنا بعض الامال التى عاشت حبيسة لفترة طويلة . وانتهز هذه المناسبة واكرر وعلى بتوفير مقر رئيسى للجمعية بمحافظة الجيزة ، حيث اعتقد دائما ان أى عمل يخرج من هذه المحافظة لابد وان

يكتب له النجاح . لقد قامت على أرض الجيزة من قبل حضرات وحضرات وليس غريبا اذن أن يتواصل عطاء الجيزة فى هذا المجال الذى يعبر عن التواصل الحضارى لهذا الشعب العريق . . . واعنى بذلك العناية بالمآثورات الشعبية ، جمعا ، وعرضا ، ودراسة . »

كما قدم الأستاذ الدكتور أحمد على مرسى أستاذه الأستاذ الراحل الدكتور عبد الحميد يونس الذى عبر عن تقديره لقامة هذا الحفل حيث قال :

« لقد خطط للقائكم العلمى هذا ببراعة شديدة لى يواكب ذكرى ميلادى ، ولا أشك لحظة واحدة فى أن بروى الجمعية المصرية لدراسة المآثورات الشعبية الى الوجود بهذه الصورة دليل على مدى الحيوية والنشاط فى حياتنا الثقافية ، وعلى مدى تدفق الهماء الشبابية فيها . ولعل آتينا نسال المآثورات الشعبية حقها الوافى من الدراسة الواقعية ، والملاحظة العلمية ، والترجمة الحقيقية لصميم الفرد والجماعة فى هذا المجتمع الطيب . »

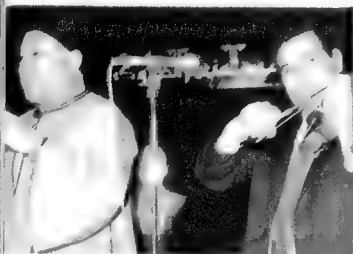
ان الفن الشعبى الحقيقى والأصيل ، هو ذلك الفن المنوط به إبراز مكنونات صدور هؤلاء البسطاء من أبناء الشعب بلا زيف او تعال . وان ميراث آلاف السنين لتقدير حقا بأن يجد مكانه بيننا الآن . »

ان رسالة مصر كام ، وكنولة ، وكتاريخ ، وكحضارة ، وكنقافة يتوقف على ما سوف نبذله منذ الآن فى هذا الحفل من جهد وإبداع . »

وقد قدمت فرقة الآلات الشعبية عقب الكلمات التى ألقيت ، عرضا فنيا تضمن اشكالا من الأداء الفنى الشعبى من عزف منفرد على الآلات الشعبية ، الى أداء للفنان الشعبى . . شمندى قناوى متقال ، الذى قدم بعض فقرات من السيرة الهلالية ، ثم قدمت الفنانة فاطمة سرحان عددا من المواويل الشعبية كما



١. د. أحمد هيكال - د. عبد الرزاق صدفى فى افتتاح معرض
الجمعية المصرية للفنون الشعبية .



الفنان الشعبي يوسف شتا فى أسبحة الموال .



جانب من جمهور المشاركين فى مؤتمر تنمية ثقافة القرية .



وجه من سيوه من أعمال الفنانة سوسن عامر فى معرض الجمعية
المصرية للفنون الشعبية .

حفل الجمعية المصرية لدراسة المأثورات الشعبية



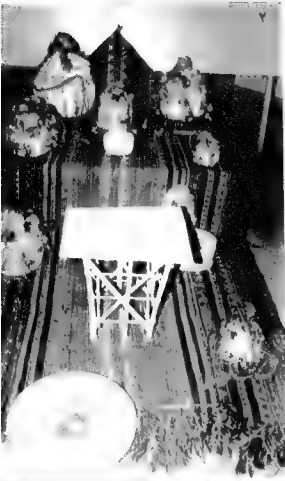
الفنانة الشعبية خضرة محمد خضر .



. أحمد مرسى ، ا.د. عبد الحميد بيوتس ، ا.د.. أحمد هيكل ، ا.د. عبد الحميد حسن .

أثاب من الجمهور المشارك في حفل إشهار الجمعية .





مرفاسية



١ - فتاتان من واحة سيوة .

٢ - المراجين : وتصنع من أحجام مختلفة ، وتعرف في سيوة باسم (معمورا) وتستخدم في الحياة اليومية .

٣ - الأناء الصغير : يوجد في كل بيت من بيوت الواحة أنواع كثيرة من المباخر التي تستخدم في حرق البخور وتعرف باسم الـ (تيمشاهارت) وتكون على أشكال مختلفة مثل « ميلاد الطفل - طقوس الوفاة » .

٤ - المكحلة : وهي علة مصنوعة من خشب البامبو ، ومغطاة بجلد الماعز الأحمر اللون وتعرف باسم (تانجكولت) وتصنع من مادة النحاس وتستخدمها العروس في رسم عينيها بما يعرف باسم الـ (تاسالت) .



افراج الرقص الشعبي على المسرح



من عرس
الفن الشعبية
للغيتون الشعبية
داخل وخارج مصر

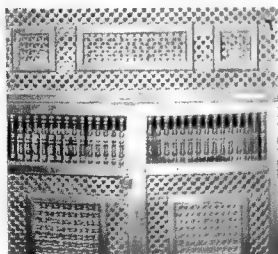
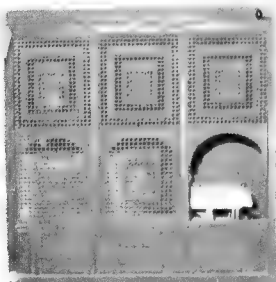


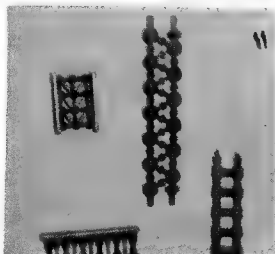
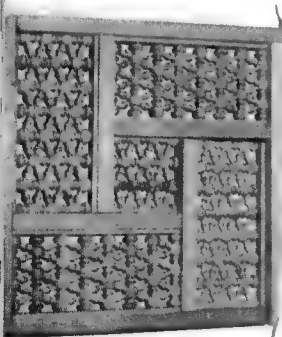
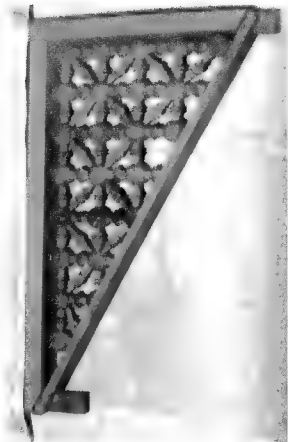
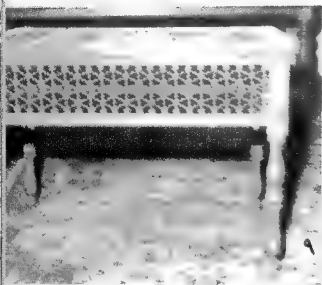
- ١ - بنات قبل
- ٢ - ٣ - التوبة الجديدة .
- ٤ - الغوازي .
- ٥ - ٦ - الدبكة

خرط الخشب

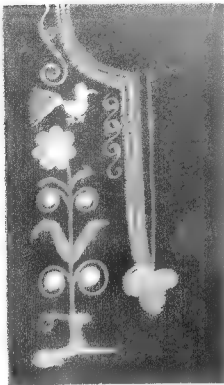
- ١ - طاقب بمعد الحرف الأثرية
بيت السنارى يقوم بعمل قطعة
خرط تسمى طابر خرز من
مشغولات الخروط
- ٢ - طاقب بمعد الحرف الأثرية
بيت السنارى يقوم بأعمال
النجارة المكمل لقطعة من خرط
الحطب
- ٣ - مجموعة كراسى ومناضد مجمدة
بأشغال الخروط الدقيق
- ٤ - مشرقة من الآثار القديمة بيت
السنارى
- ٥ - جزء لتأشيد من الآثار القديمة
بيت السنارى
- ٦ - جزء لدولاب من الآثار القديمة
بيت السنارى
- ٧ - شيوخ من خرط الحطب غط
« أبو شروان »
- ٨ - توظيف قيون خرط الحطب لى
الأثاث المصنوع فى البيت
المعاصر
- ٩ - مقعدة مزينة بوحيدات من
الخرط الدقيق ، غط أبو
شروان
- ١٠ - قطعة من مشغولات الخروط
غط « أبو شروان »
- ١١ - مجموعة من أشغال الخروط :
(أ) غط ميمون عدلى
(ب) سمات ثمانيات
(ج) سمات ثمانيات
(د) صلب فاضل





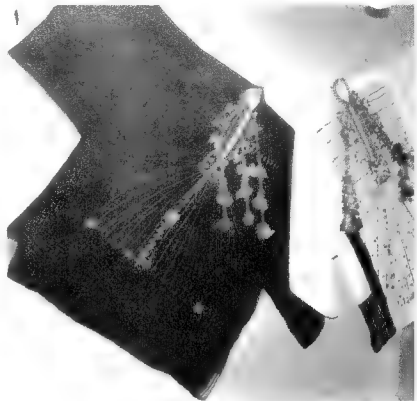


تسجيل الوحدات الزخرفية على الأزياء الشعبية

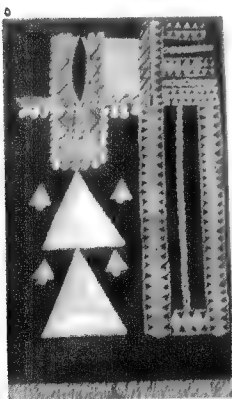


٣

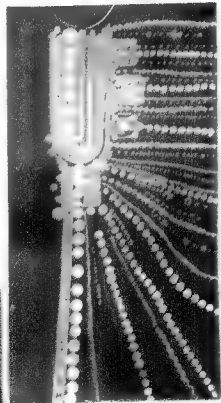
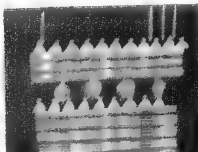
من أعمال الفنان نور عبد العزيز مطر



- ١ - ثوبان من سيوة .
- ٢ - وحدات زخرفية على شكل أشعة الشمس من الحياوط الملونة والزراير الصدفية .
- ٣ - وحدات زخرفية من عناصر مختلفة نباتية وحيوانية .
- ٤ - وحدات زخرفية مشغولة بالحياوط الملونة على طرحة من سيناء .
- ٥ - وحدات زخرفية هندسية على ثوب من الوادي الجديد مشغولة بالحياوط الملونة والعملية المعدنية .



٥



٢

٤ - المؤتمر الأول للتنمية الثقافية في القرية المصرية :

نظمت ادارة ثقافة القرية بالتنسيق مع محافظة الجيزة المؤتمر في قصر ثقافة البردشين بمحافظة الجيزة المؤتمر الأول للتنمية الثقافية في القرية المصرية خلال الفترة من ١٦ : ١٨ فبراير ١٩٨٧ تحت رعاية وبحضور كل من الأستاذ الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة ، والدكتور عبد الحميد حسن محافظ الجيزة والأستاذ الدكتور عبد المعطي شعراوي رئيس جهاز الثقافة الجماهيرية ، والأستاذ سعيد محمد سعيد مدير ادارة ثقافة القرية .

وقد تفرع المؤتمر الى لجان خمس هي :

(لجنة الموروث الشعبي - لجنة المسرح - لجنة الثقافة العامة - لجنة ثقافة الطفل - لجنة محو الأمية) .

وقد انطلق المؤتمر فيما ناقش من أبحاث وأوراق عمل في لجانه المختلفة من مقدمة ترى :

أن القرية المصرية كانت وستظل معقل الموروث الشعبي والحضاري بوجهه العائلي، وأن الإنسان في القرية كان - وسيظل - هو الجسد لهوية الإنسان المصري عامة في علاقات فعل متبادل بين عناصر الإبداع والخلق ، ومن هنا فانه يرى ضرورة الحفاظ على هذه الذات المصرية (الإنسان - الوطن - الأمة) وتجنبها كافة المتغيرات الحاصلة التي يتسارع خطوها ويمحق أثرها يوما بعد يوم بمردوداتها السلبية على هئته الذات مبدعة الموروث والحضارة ، صانعة الإنجازات الخالدة والتصدية للتغيرات الحضارية وأسباب الفز ، الفكرى والعسكرى، الذات المحقة لأروع ملامح الانتصارات التاريخية منذ أقدم العصور .

ومن هذا المنطلق يطرح مجموعة من التوصيات ، وكثرتها سنلقى الضوء على ما يخص الفنون والمآثورات الشعبية منها : -

- البدء في اعداد سجل القرية المصرية بحيث يتم من خلاله التاريخ والتوثيق للموروث والأعلام والوثائق واللامح والإنجازات فى القرية .

قدمت الفنانة خضرة محمد خضر جزءا من السيرة الهلالية ، وبعض الارتجال الغنائية تحية للدكتور عبد الحميد يونس . كما شارك الفنان الشعبى اسماعيل حجاب من العريش مع فرقته بتقديم نماذج من الغناء الشعبى فى سيناء .

واختتم الحفل كما افتتحه الأستاذ الدكتور احمد على مرسى رئيس مجلس ادارة الجمعية وشكر جميع الحضور وجميع الذين شاركوا وأسهموا فى اقامة هذا الحفل والعمل على تأسيس هذه الجمعية التى تهدف الى جمع المآثورات والفنون الشعبية المصرية والعربية وتوثيقها ، ودراستها ، واقامة المعارض ، والندوات والمؤتمرات العلمية ، والعروض الشعبية للتعريف بالفنون الشعبية المصرية والعربية مما يعمق من مفهوم المآثورات الشعبية ويحافظ على التراث الشعبى ويعرف به وينشره عن طريق وسائل الاتصال المرئية والمسموعة والمقروءة .

هذا بالإضافة الى زيارة المتاحف والجمعيات والمراكز العلمية والفنية التى تعمل فى المجال نفسه ، وأيضا فتح قنوات اتصال علمية مع الجمعيات التى لها الاهتمام نفسه فى العالم اجمع ، من خلال جهود مكثفة ومركزة تتجاوز كافة العقبات وأوجه القصور الموجودة .

كما أشار الأستاذ الدكتور أحمد مرسى فى كلمته الى أن أحد الأهداف الرئيسية للجمعية العناية بالفنانين الشعبيين البدعين فى كل مجالات الإبداع الشعبى ، والعمل على أن يحتلوا المكانة اللائقة بهم ، وبإبداعهم ، وبما يمثلونه من أصالة وعراقة .

ويعتبر هذا الحفل ظاهرة ثقافية رائدة فى تحقيق التواصل الثقافى بين الأجيال وفى تحمل مسئولية العمل العلمى الجاد فى الحفاظ على تراثنا الشعبى بقمه الثقافية ، والحضارية ، والانسانية .

« عادل ندا »

أساتذة متخصصين لإجراء أبحاث حول ثقافة القرية تشجيعاً للعمل البحثي ، وفق منهج علمي تضعه هذه الإدارة ، وبمعدل بحثين على الأقل سنوياً .

— يوصى المؤتمر بإنشاء إدارة للحرف البيئية وضعاها الى مركز ثقافة القرية .

٥ - معرض الأعمال الفنية الخاصة بواحة سيوة « آمون المصرية » من ٢٠/٢١ : ٢٠/٣/١٩٨٧ م في قلب الصحراء القربية ، تقع واحة سيوة . تلك الواحة الفنية بأثار الحضارة المصرية القديمة ، والأخيرة بتراث عربي متميز . وقد استقبلت تلك الواحة النائية — على مر تاريخها الطويل — عدداً من الزائرين ، منهم الاسكندر الأكبر الذي استشار كاهن آمون الشهر هــد أكثر من ألفي عام مضت ، وأيضا الهلاد مارشال « بوميسل » ، الذي زار الواحة في سبتمبر ١٩٤٢ م ، قبل معركة العلمين بواحد وثلاثين يوما على وجه التحديد .

ويرجع التاريخ المسجل للواحة الى الأسرة السادسة والعشرين — القرن السابع والسادس ق.م — ، وفي القرن الخامس قبل الميلاد أعلن هيرودوت أن سيوة تعتبر موقعا لأحد المشاهير من الكهنة في العالم القديم ، وبمعد الضعف الذي حدث لكهنة الرومان ، سقطت الواحة في براثن النسيان ، ولم تجذب الزائرين الا في العصر الحديث . وبمناسبة الاحتفال بسرور خمسين عاما على الصداقة المصرية السويسرية أقيم معرض عن هذه الواحة ، من اعداد الباحثة السويسرية الأصل « بيتينا ليوبولدو » ، وزوجها المصور الأمريكي « ليوناردو ليوبولدو » اللذين قضيا ثلاث سنوات في دراسة حياة الواحة ، وعاداتها الفريدة ، ولغتها الخاصة . . . الخ ، وقد أفضت السيدة / بيتينا أكثر من ٢٤ شهرا بين أهل الواحة للتعرف على طبيعة الحياة ، وإيقاعها المتميز لنقله الى العالم ، حيث أن المعرض سيطوف العالم حتى عام ٢٠٠٠ م .

وقد تمكنت الباحثة « بيتينا » أن تعيش وسط نساء الواحة اللاتي يتميزن بمحافظتهن على عاداتهن المتواردة ، وأن تتعلم لغة سيوة التي تمد مزيجاً من البربرية والعربية .

— تصميم نماذج معمارية ريفية لبنت ثقافة القرية ، يصبح عينة حية لجمال المعمار الريفي ووظيفته ، على أن يراعى فيه وجود متحف ومكتبة للتراث الشعبي وعسرح .

— أن تكون مهمة ثقافة القرية وفروعها المنتشرة في القرى هي الحفاظ على الثقافة الشعبية وفنونها ، وحمايتها من الغزو الثقافي الدخيل والمغرض ، وتشجيع العناصر القابلة فيها للحياة من جديد .

— يوصى المؤتمر لدى جهاز تنمية القرية بتبنى مشروع قرية الخزف في أى موقع تجريسي ، ثم تصمم الفكرة في عناصر الحرف الشعبية الأخرى .

— على أساس ما تم جمعه وتحليله علميا من الألعاب الشعبية يوصى المؤتمر أن يتم ادخالها في التربية الرياضية ، وفي مسابقات رعاية الشباب ، مع الاستعانة بالخبراء المتخصصين في هذا المجال .

— يوصى المؤتمر لدى كافة الجهات المعنية ، المحلية والدولية بالتصديق للمنظور الاستشراقي المغرض في جمع وتفسير الفولكلور المصري ، وبيان الزيف الذي يلحق به من جراء هذه المحاولات المغرضة ، مع التوصية بضرورة ألا يتم جمع الموروث الشعبي المصري الا بمعرفة مركز دراسات الفنون الشعبية وتحت اشرافه باعتباره الجهة البحثية الوحيدة المختصة بهذا الأمر .

— يهيب المؤتمر ويدعو جميع محافظي أقاليم مصر ، لأخذ مبادرة انشاء مراكز اقليمية لدوروث الشعبي ، ومتاحف حضارية لحماية لقيمنا الشعبية الثقافية وآثارنا وتراثنا الحضاري ، بالتعاون مع المركز القومي للفنون الشعبية والهيئة العامة للآثار ، أسوة بمحافظ اقليوبية الذي يتوجه المؤتمر اليه ومعاونيه بالتمسية لمواقفته على انشاء متحف ومركز للموروث الشعبي ، وتخصيصه أكثر من مكان لانشاء متحف للحضارة يضم آثار (اتريب) عاصمة الأقليم الثامن الفرعوني ، وسائر آثار هذه المحافظة التي تضم أطوار الحضارة المصرية الفرعونية والقبطية والعربية الإسلامية .

— يوصى المؤتمر إدارة ثقافة القرية بتكليف

وترتدى العروس زوجها منها حتى اليوم الثالث من الزواج فقط ، وبعد ذلك لا ترتديه في غير المناسبات .

الملابس : -

زخ المعرض بنماذج من اللبوسات التي يستعملها رجال الواحة ونساؤها ، والتي تعد قطعاً فنية صاغتها أيدي أبناء الواحة ، وأبرز هذه النماذج ، الجلباب الأسود ، والذي عرف بفستان الزواج الأسود ولهذا الفستان أهمية خاصة ، بالرغم من أن نساء الواحة لا يرتدينه ، لا بعد سبعة أيام من الزواج .

« أكبر نواصا » : -

وهو عبارة عن ثلاثة ثياب تقسم العروس بارتدائها في اليوم الرابع والخامس والسادس من الزواج ، ويصبح بعد ذلك جزءاً من ثياب الاستعمال اليومي للعروس ويعد التطريز من الأعمال التقليدية المهمة التي لا تزال تمارس من قبل فتيات الواحة قبل الزواج . ومعظم ثياب نساء الواحة محلاة بالأزهار المصنوعة من الصدف وتسمى « سوت - أن - هوت » ، أي عين الشمس ، وتستعمل بكثرة في تزيين أثواب الزفاف ، والسلال وعلب الكحل ، وتعكس هذه الأزهار كل الألوان ، وتعتقد نساء الواحة أن هذه اللثياب المزخرفة بالأزهار تعكس طاقسة الشمس وتنقلها إلى كل من يلبسها .

« أكبر الحرير » : -

وهو الثوب التقليدي لمراحم الزفاف ، ولا يلبس إلا في اليوم الأول والسابع من الزواج ، وكن النساء يرتدينه من قبل ، عند التوجه إلى جدول « تاموس » لأداء شمسائر الاستحمام قبل الزواج ، التي بقي من طقوسها الكثيرة ، غسل الأيدي ، والوجه والأقدام فقط ، وقد تطورت أيضاً هذه الطقوس حتى اكتفى أهل الواحة بالطواف حول هذا الجدول كرمز لطقوس حمام العرس .

كما ضم المعرض نماذج لشال ، كانت العروس قديماً ترتديه ليفضي رأسها وكثفها ، ويعرف باسم ال « مندل » ، وكان هذا الشال ينسج في قرية قريبة من الأهرام هي قرية كرداسه ،

وقد سجلت الباحثة ملاحظاتها عن الواحة في كتاب سيصدر قريباً تحت عنوان « عادات وتقاليد وتاريخ واحة سيوة » ، وقد ضم المعرض الذي أقامته الباحثة السويسرية مع زوجها الأمريكي أكثر من ٣٥٠ قطعة فنية ، و ١٠ صورة فوتوغرافية ، وعرض اعلامي وموسيقى يتضمن ٨٠ شريحة للفيديو ، ونظراً للأهمية العالمية للمعرض ، فقد استخدمت اللغتان الإنجليزية والفرنسية في شرح العروض من الملابس والحلى والنماذج الفخارية . كما استطاعت الباحثة الحصول على صور قيمة للنساء ، بعضهن في ثياب الزفاف الملونة وبحليهن الفاخرة ، بالإضافة إلى صور تسجل تاريخ الواحة ، وحاضرها ، وأهم معالمها ويصحب هذا كله الموسيقى الخاصة بأهل الواحة ، كما ضم المعرض صوراً فوتوغرافية تعد تسجيلاً كاملاً للحياة اليومية لأهل سيوة قد التقطت بمساعدة زوجها المصور .

هذا ويشمل المعرض في إحدى قاعاته « معروضات مستعارة من مجموعة خاصة » ، وهي عبارة عن مجموعة من الحل كانت تزين يدي العروس منذ زمن بعيد ، منها مجموعة من ثنائى خواتم فضية جميلة ، كانت تسمى ب « المحاييس » ، ومقردها « محبس » ويوضع لل واحد منها في أربعة أصابع من اليد ، وكان يقوم يرسم النقوش على تلك الخواتم أقدم صائفي الفضة في سيوة ، وكان يسمى « سنوسي دا دوم أعاني » الشهير ب « حباب حاب » .

أما مجموعة الأساور الفضية ، والتي تقطعت لجها رسوم الورد وغصون النخيل فتعرف باسم ال « دبلتش » ، وهي أساور ترتديها العروس في أعلى الذراع وحتى اليوم الثالث والسابع من الزواج ثم لا ترتديها بعد ذلك إلا في المناسبات والأعياد فقط وتعد هذه المشغولات الفضية من الحل التي كانت تستعملها العروس في الماضي ، أما اليوم فقد حلت المشغولات الذهبية محلها ، وترتديها المرأة الآن أكثر من ذي قبل كرمز للثروة ، وتزخر الأساور الذهبية الحالية برسومات أشخاص النخيل ، والبلح ، وهياكل الأسماك ، وتعرف باسم ال « صوار ناجورن »

كما ضم المعرض نماذج للثوب التقليدي
تعرف باسم الـ « هوك تشامي » وتصنع من
خشب النخيل ، وتستخدم في تخزين البخور
الساحر الذي يقتنيه أهل الواحة ، بالإضافة
الى نموذج عقد عرف باسم الـ « أسيم » وهو
قد ربما كان مغربى الأصل وتقوم بارتدائه
نساء الواحة وبناها .

السجاد :-

يقوم بدو مرعى مطروح بنسج السجاد ثم
يجلبه أهل سيوة من هناك اذ لا ينسج السجاد
فى الواحة .

- وقد التقط المارضان بعض الصور التى
تسجل عادات الاحتفال بالزواج فى الواحة ،
حيث يتمسك أهل سيوة بعادة الاحتفال
بازفاف لمدة سبعة أيام ، وتعد لهذه المناسبة
الثياب المطرزة بالأشكال المختلفة المرسومة على
كثير من الأشياء التى يصنعها أهل الواحة
وتتكون ألوان هذه الأشكال غالبا من الأحمر
والأخضر والبرتقالى والأصفر والأسود ، وهذه
الالوان تمثل البلع فى مختلف مراحل
اعداده .

كما تظهر فى بعض الصور فتيات الواحة
الصغيرات متمسكات بالطراز التقليدى لتصفيف
الشعر ، والذى يختفى عن تلميذات المدارس
اللاتى لا يحلن بتصفيف الشعر الى ٢٣ صغيرة بعد
أن يقسم الى ٩٩ قسما ، ويرمز هذا الى عدد أسماء
الله الحسنى .

- كما التقطت إحدى الصور لسيدة تعد
بخورا له مفعول سمحرى ، وهو خليط من المواد
لا يعرف مكوناته سواها ، ويستعمل هذا
البخور فى المناسبات واليلاء والزواج والوفاة .

ويتمتع أهل الواحة بالصحة والعافية ، ومن
المالوف أن يعيش البعض منهم الى ما بعد سن
المائة عام ، لذا لم يخل المعرض من صورة لأحد
المعمرين بالواحة ، ويبلغ عدد سكان الواحة فى
الوقت الحالى ، حوالى الـ ١٠ آلاف نسمة ويعتمد
اقتصادها على محصول البلع والزيتون ، ويبلغ
تعداد البدو من مجمل سكانها حوالى الـ ١٥٠٠

وضم المعرض أيضا نماذج للثوب التقليدى
التقديم الذى ترتديه نساء الواحة من كبريات
السن ، وهو خال من التطريز ، ومعد للاستعمال
اليومى ، بالإضافة الى مجموعة من الصور توضح
الرداء التقليدى « للزحالة » أو المزارعين
بسيوة ، وقدم المعرض كذلك مجموعة من
الصور للحرف اليدوية التى تتميز بها الواحة .

المرجون :-

والمرجون سلة تصنع من أحجام مختلفة
وتعرف لدى أهل الواحة باسم الـ « معمورا » .
وهى سلة الزواج ، ويستخدمها أهل سيوة
بعد ذلك فى الحياة اليومية .

الأطباق :-

تصنع هذه الأطباق التى تعرف باسم الـ
« معمورا » من الياف النخيل وتستخدم فى
تقديم الفول السودانى ، والحمص والبلح
والحلوى وغير ذلك .

الأثاث :-

اعتاد أهل سيوة الاستفادة الى أقصى حد من
أشجار النخيل بالواحة ، حتى أنهم ليستخدمون
أخشابها فى صناعة الأثاث الذى يحتاجونه .

المكاحل :-

عبارة عن علبة مصنوعة من خشب البامبو
ومغطاة بجلد الماعز الأحمر اللون ، وتصرف
باسم الـ « تاتجكولت » والمكحلة من النحاس ،
وتستعملها العروس فى رسم عينيها بالكحل
الذى يعرف باسم « تاسالت » .

المباخر :-

يوجد فى كل بيت من بيوت الواحة عتبة
أنواع من المباخر التى تستخدم فى حرق
البخور ، وتعرف باسم الـ « تيمشا مارت »
وهى على أشكال مختلفة ، ولكل شكل مناسباته
الخاصة التى يستخدم فيها ، فمنها ما يستخدم
فى طقوس الزواج ، ومنها ما يستخدم عند ميلاد
الأطفال ، حيث تستعمله « القابلة » أو « المولدة »
ومنها ما يستخدم فى طقوس الوفاة وغير
ذلك .

هذه الحكايات التي يتصور البعض أنها وضعت
لمجرد التسلية ، وقضاء الليل فيما استحب من
سمر ، في حين أنها ترقى إلى أهداف أخرى غير
تلك ، يوضحها ميكيل في كتابه ، وتثير عسدا
من القضايا - كما تقول الدكتورة هيام
أبو الحسين - على جانب كبير من الأهمية ،
تمس كيان المجتمع كله ، بل إن بعضها يتناول
موضوعات شائكة مثل : شرعية الحكم ، ونظام
الخلافة ، وتوزيع الثروات ، والطبقة الجامدة
... ومن هنا كان العنوان الثانوي للكتاب
« ليست هناك حكايات بريئة » .

ويعد العرض الوافي - رغم إيجازه - الذي
قسمته الدكتورة / هيام أبو الحسين عن
الكتاب ، فتحاً لباب المناقشة التي أدارها
د . يسرى المزب وششارك فيها كل من
الاستاذ د . ماهر شفيق ، د . أحمد عثمان ،
د . أحمد مرسى ، د . سامية أسعد . وقد
تميزت الندوة بانارة عمدة موضوعات حول
دراسات ألف ليلة وليلة ، وموقع هذا الكتاب
منها بمنهجية المتميزة في الكشف عن دلالات
هذه الحكايات وغيرها من حكايات ألف ليلة .

كما شارك عدد من النقاد والمتخصصين في
دراسات الأدب الشعبي في هذه الندوة ،
وبخاصة فيما يتعلق بمناهج بحث التراث
الشعبي ، وأهمية طرح موضوعات هذا الأدب
المتوارث للمبررات النقدية الماصرة للكشف
عن مجموعة القيم التي تنتظمها أشكال التعبير
الأدبي الشعبي :

وقد استمرت الندوة بمناقشتها العلمية
الثرية لأكثر من ثلاث ساعات حيث تميزت
بالخصوبة ، والتخصص ، وعمق الحوار ،
وأناقة ودعامة النقاش الفكري حول موضوع من
أهم موضوعات التراث الشعبي العربي الذي
يتحدث في « ألف ليلة وليلة » ، وإبداعها
الفني ، ومدلولاتها الثقافية كوثيقة أدبية
وتاريخية من وثائق الثقافة العربية بعامة
والثقافة المصرية بخاصة .

عبد العزيز رفعت

بلوبيا ، وقد اتقنوا أعمال الصيد ، وفن تدريب
الطيور ، وبخاصة الصقر ، على مثل هذه الأعمال ،
وهو ما أبرزته إحدى الصور الفوتوغرافية عن
نشاطات أهل الواحة .

كما ضم المعرض مجموعة كبيرة من الصور
واللوحات لأهم الآثار والمسلم الميزة للواحة
مثل جبل الموتى ومعبد آمون ومقبرة سي آمون
وحصن شالي وغير ذلك مما تزخر به سبوة
من آثار عريقة .

مها محمد عبد الهادي

★ ★ ★

٦ - سبع حكايات من ألف ليلة وليلة

وقد كانت خاتمة المطاف ، بإدار الأدباء
بالقاهرة ، شارع القصر العيني حيث عقدت
ندوة ثقافية حول كتاب « سبع حكايات من ألف
ليلة » ، أو ليست هناك حكايات بريئة » والذي
صدر عن دار سندباد بباريس عام ١٩٨١ م
تأليف أندريه ميكيل ، الاستاذ بالكوليج
دو فرانس ، وترجمة كل من الأستاذة
الدكتورة / هيام أبو الحسين والأستاذة
الدكتورة / سامية أسعد ، طبعة دار الفكر
المعاصر بالاشتراك مع المركز الفرنسي للترجمة
بالقاهرة عام ١٩٨٦ م ، مع مقدمة وإقية
للدكتورة / هيام أبو الحسين تتضمن تعريفاً
بهذا الكتاب المهم في دراسات « ألف ليلة
وليلة » والذي يتناول محاضرات الاستاذ ميكيل
في الكوليج دو فرانس عام ١٩٧٩ - ١٩٨٠ م .

وكتاب ميكيل - كما جاء في العنوان -
يتناول سبع حكايات هي : حكاية « الجارية
تودد » ، وحكاية « علي الزبيق المصري وبعض
الشطار » ، وقصة « السندباد البحري » ،
وحكاية « عبد الله البري وعبد الله البحري » ،
وحكاية « أبو محمد الكسلان » ، وحكاية
« اليمنى وجواربه الست » ، وأخيراً ، حكاية
« نور الدين مع أخيه شمس الدين » .

وقد افرد ميكيل - لكل حكاية - فصلاً ،
قام فيه بتلخيص موضوعها أولاً ، ثم تحليل
القصة من الداخل ، كاشفاً بذلك عن مكنون

من فن الموال

أنا ليّه غزال زان... مافيش وضعتّه في الزان .. (١)
يتكلم كلام زان... وأرباب العقول في زان
يُخطّر كما الزّان... خلى العاشقين في زان
في ورد اللبالي... يقرأ الألف... ولاموني
وليّه كرم منصان... يطرح خوخ... ولاموني
آه لو ملكته... ونحذّته في الحما... ولاموني
يزيد عوازي... وجسوي الكل... ولاموني
نزات دموعي... على كرمي الحديّ... ولاموني
والأهل روخرين... فاتوني الكل... ولاموني
حتى زمان الصفا... رآخر جفا... ولاموني
من غاب الأيّام... تركت الزاد... ولاموني
وبعت مرّمال... على دار المليح... ولاموني
تاهت سفينته... ملقّاش بر... ولاموني
أنا ضلعت مشتاق... خلى الرفقا العزاز... ولاموني
والمشره ما تهون... إلا على إبن الحرام... والزان

* جمع هذان الصّان بمدينة القاهرة من حوالي الربع قرن ، من الراوي مصدود عبد الباقي يونس - بائع لبن بمنطقة حلوان - وهو من فوايد محافظة سوهاج ، وقد حفظ هذه النصوص عن الرواة الشعبيين هناك ، وهذا النوع من المساجلة الشعرية يسمى « الرمي الصفيدي » ، وللباوي تسجيلات عديدة بمركز دراسات الفنون الشعبية قام بها الاساتذة : صفوت كمال ، حسني لطفي ، بإشراف المرحوم أحمد رشدي صالح ، وفي النسخين تورتبات كلغة جذيرة بالإيضاح في النص الأول تعني كلمة « زان » بالترتيب : جميل - الجمال والزينة - موزون - في حيرة - عود الزان - عبود في الحال « فزوا الآن » كما تعني

أنا جدد زان . . أرجح كفة الوزن (١)
 وأسحب ف ايدي الزان ، لو عجل الذكي وزان
 وف شبكة الزان . . ألعب بالعصا والزان
 وإذا مسوق المطال طال . . يبقى لي مطال عاززان
 كم حتى فرسان ، جتنق ع الخيول ، ولقت
 وأنا جدد جد . . مساعة المسيق عاززان
 أنادم عليهم ، إذا طال الأجل ، ولقت
 وأحلف الاغان ، ما أخلى العسود عاززان
 وأهجم عليهم ، كما سمع الجبل ، ولقت
 وأصرخ عليهم ، كما صرخ الأسود ، والزان
 وأحمى غزال زان . . خالي من الدنس والزان

كلمة « لارنى » وفقا لترتيبها : اللام والنون - الليمون - لمتة : أى حزته ، اللوم - ألرني - ألمه :
 أى الجماعة من الأصحاب - ولئ منى - المؤنة - لاه - ولا ميناء - ومن ألقى - الخطيئة - وفي النص الثاني
 تعنى كلمة « زان » : عاقل - أفوق كل تقييم - أجيد اللعب بالصبا - اذا دلفنى عقل - على عزى أنا - سريع
 البديهة - يفتس بيئت شقة « عه زن » - أعززه الأئين الى الزفير - ما يشوه الجمال ويدنسه - كما تعنى
 كلمة « لقت » : عادت - ولانات - ووليغته .

examples from his works, specially those concerning the Egyptian children folk songs. He has rewritten them in a new, scientific and artistic way to cope with the modern, cultural and artistic needs.

The real need of such type of compositions-as Prof. Gamal Abdel Rahim puts it — appeared when the Chorus of Children in the Institute of Music (Conservatoire) was established and it was a need to have songs of Egyptian spirit and Arabic words.

The study includes also other examples of the music as f.e. Egyptian ballet «Hassan and Na'ima» in which Mr. Gamal Abdel Rahim gives the expression about the Egyptian folk spirit and the features of the Egyptian personality in their historical alive continuity.

Putting the scientific vision about the problems of folk artistic creation Mr. Samir Gaber presents an important subject : the study of the forms of folk dance and its notation, using the scientific methods in documentation. Mr. Samir Gaber, one of the specialists in the domain of folk dance and choreography speaks about the necessity of knowing the construction and elements of folk dance, as the folk dance is a form of an expression about the proud intuition and spirit of society.

The folk dance is characterized by its own language, its vocabulary and symbols, which ought to be taken into consideration by those who are interested in folk dance.

The article includes an example of analysis and notation of movements being the constructing elements of «damma» dance, popular in Port Said.

In the part of the Magazine entitled (Folklore Library) Prof. Dr. Mahmud Zohni presents a critical study of the book «In the countries of Sindbad» written by Faruq Khurshid. Dr. Mahmud Zohni chooses the title of his study to be «In search for Sindbad», as he offers an explanation to the role played by the

scientific and literary subjects about Arabic folklore. The author reveals the historical reality of his hero who travelled a lot and was fond of adventures, specially in the sea. He also mentions the numerous Arabic names that accompanied Sindbad such as : Sheherezad, Alaa-el-Din and his magic Lamp, Ali Baba and his Forty Robbers and many other personalities which are crowding the pages of «One Thousand and one Night», the universal, Arabic stories' Collection considered to be the pearl of Arabic folk-literature.

Prof. Mahmud Zohni shows in his presentation and analysis of this important book the effort of Mr. Faruq Khurshid in gathering the material of the book, as well as its scientific and literary value as one of the important references in the folkloric library.

Among the studies and articles of this issue comes «The Tour done by the Magazine» presenting a brief review of the artistic and cultural activities that took place on the scene of Egyptian folklore during the last few months. It presents a brief covering of «Mawab». There is also a report about the cultural evening devoted to the Egyptian 11th Exhibition organized by the Egyptian Folk Arts Society. Then there are news about the ceremony of the Foundation of the new Society of Folklore which was organized on the occasion of the Birthday of Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis. Afterwards comes a report on the First Conference of Cultural Development the First Conference of Cultural Development town. Moreover, there was an Exhibition in Egyptian Village, held in al-Badrashine about Siwa held in Akhnaton's Gallery at Zamalek in Cairo. Finally, a debate in the «Dar al-Udabaa» discussing the book entitled «Seven Stories from One Thousand and One Night» written by André Migne, professor at College de France. The book was discussed in the presence of its two translators — Dr. Hayam Abu-al-Hussein and Dr. Samia Assad.

The Editorial

care was felt when the Institute of Old Crafts was established as well as when the production of the masters of this craft began to be encouraged during the last few years. This assures the continuity between old and new in artistic creation and adds to the Egyptian modern life a deep traditional esthetical form.

In this issue also **Mr. Tawfiq Hanna**, the well-known man-of-letters, presents the story «Ya lail ya a'in». This story has created an important event in our artistic, contemporary life, when it was presented as an Egyptian modern operette on the Cairo Opera stage.

Mr. Tawfiq Hanna tells us the story of «Ya lail ya a'in» as he has heard it more than 40 years ago in Alexandria, and he adds to it what was told by another narrator 10 years later in a form of a poem «Mawal».

Mr. Tawfiq Hanna with his accurate, artistic vision combines the form of a story with a form of «Mawal», building a literary text which includes the picture of love and separation in the story «Ya lail ya a'in» and the motif of separation in the «Mawal is considered «lamentation».

Thus we find in our hands two different forms of two different subjects : one — a prose shaped in a form of a story, the other a verse describing human inner self. The only thing which connects them is the element of sadness, due to the separation of lovers and the perfidy of the passing time. The separation of lovers owing to treachery and separation of friends due to death; «and the night has no end and the eyes cannot be closed».

After that comes the translation of one of the important chapters from the book entitled «The Folktale» written by the American famous folklorist, prof. Stith Thompson, one of the few, greatest specialists in the study, analysis and classification of folktale.

It is **Mr. Ahmed Adam** who presents a translation of the chapter under the title

«The Folktale in Ancient Literature», included in the previously mentioned book of **S. Thompson**, published in 1946.

In this chapter of his book **S. Thompson** discusses the relationship between folktales and ancient literature, pointing out the fact that many of these oral folktales appear in some of the stories of ancient classic literature.

The author presents in his book one of the important problems concerning the study of folktales, namely, that the ancient classic folk story is the origin from which the contemporary oral forms were taken, or that the story in ancient classic literature was merely an origin of a wide spread oral tale being already in existence.

This chapter from **S. Thompson's** book deals with the study of the folktale in ancient Egyptian, Babylonian and Assyrian as well as ancient Greek and Latin literature.

Actually, **S. Thompson's** book is considered one of the main scientific works devoted to the study of folktale. **Mr. Ahmed Adam** is working now on translating it into Arabic.

Mr. Ahmed Adam is one of the researchers who have taken part in editing the Magazine since it first appeared in the year 1964. He (shared in it either by articles or translations into Arabic of the folcloristic materials from different countries.

There comes next a study of **Mr. Gamal Abdel Rahim**, the well-known Egyptian composer, and one of the pioneers in the modern trend in adapting and taking inspiration from folk music, and using it in the composition of modern music. His article shows us the modern, scientific methods of taking inspiration from folk music and using it in artistic creation.

Prof. Gamal Abdel Rahim with his large, scientific experience as a professor of composition and also as a composer, presents some

as the oral presentation may create another system of vowels and consonants. The «Mawal» is not a fixed text on the page of a book, but it is an oral text, whose esthetic values are renewed by the relationship between the narrator and the audience. This study sheds light on an important problem in the domain of folk literature, from the point of view of the role of the narrator in the artistic, oral presentation of the folk poem.

The subject of drawing a horse and a knight in folk art and its origin in the Islamic heritage is presented by prof. Dr. Mustafa Al-Razaz. He makes it an artistic, analytic study of the drawings, explaining in the same time the relationship between folk paintings made in colours and the original, oral and literary sources for the subjects of those drawings in folk «sira» (Arabic epics). Dr. Al-Razaz explains also the elements of designing, in the printed paintings, the rules and symbols and their relationship with the Islamic society and its special taste as these printed, coloured, folk paintings are a direct expression of a specific Islamic folk esthetics. This is seen also in the symbols and subjects chosen precisely, and carefully taken from the events of «sira». This shows very clearly that the artist who has drawn these subjects was well acquainted with the events connected with them.

At the end of his study prof. Dr. Mustafa Al-Razaz describes the characteristic features of folk drawings, specially those printed on stone, which present the horses and the knights. He also explains how the folk artist has his full, conscious point of view. When he exaggerates in enlarging the sizes he does it as an expression of the importance of these objects, on the other hand, when he diminishes them he does it as an expression that they are less important ; or he even sometimes omits them.

Moreover, the folk artist combines between drawing and writing, thus adding to the artistic symbols the literary ones — being

keen on clarifying his artistic work to his public.

This study, in its artistic and analytical character, introduces new elements to the way of evaluation of folk creation as a traditional art and a part of folklore. In the same time it shows the artistic experience of the folk artist in the way of presentation of his work to his public ; the artist being fully conscious of nature and aim of his artistic creation.

In the domain of field work on different subjects of folklore, there is presented a study by Mrs. Esmat Ahmed Awad about «Wood turning». The field work was done in some regions of Cairo where the researcher has traced this traditional handcraft, specially that the profession of «wood turnings» has its old, inherited traditions in Egypt. Since very long time the Egyptian craftsmen excelled in the art of «wood turning» making incrustation with ivory and precious stones. They were shaping it in different forms. The research of Mrs. Esmat Ahmed Awad includes a description of traditional as well as modernized utensils and instruments used in this precise, artistic work. She also presents the methods and ways of using them, thanks to the knowledge acquired during the meetings, the researcher had organized with some artists highly specialized in this sort of traditional handcraft.

The writer explains also numerous stages during which this work is completed, starting with cutting wood until its final shaping in an artistic, original form. The researcher made all these explanations clear by including the illustrative drawings and photographs, which specify : each form, the characteristic features, terms and functions.

At the end of the research the writer points to the role of the Ministry of Culture in caring for this artistic craft which is considered one of the most important, skilful, traditional professions in our folk heritage. The

the different kinds of illnesses that affect the eyes, especially the inflammation of eyes so common in Egypt and means of curing it.

Besides, he mentions the plants and herbs used in curing the illnesses of ears, nose, throat and abdomen.

Mr. Abdel Aziz Rifat presents a detailed review of his brief study concerning this type of material which has not got yet its suitable place among the Arabic folkloristic studies despite its practical and historical importance.

The observation of the forms and elements of folklore in different subjects of the folk heritage is considered to be a basis of any scientific study in the branch of folklore.

There are many ways of collecting and examining the elements and items of folklore. One of it, is to collect the material of folk heritage using the field work questionnaire. In this specialization, Prof. Sawwat Kamal presents **an example of new work questionnaire for collecting folk dresses.** He assures that questionnaires for field work must be suitable for each subject of folkloristic studies — this being the scientific basis to make a scope for specifying the subject, which we will gather the material about, as well as to draw out the characteristic features of the elements which build it. The questionnaire is also a guide to field work, specially for the researchers who collect a concrete material from different and various strata within the society.

Each questionnaire has its scientific purpose and a reason for putting, it, besides the importance of specifying the features of field work material. Moreover, the questionnaire by its nature as a form of research, is the basis for a whole perception of all the sides of the subject of research, with its accurate details. Thus, Prof. Sawwat Kamal presents **the questionnaire for the folk dresses research which combines the existence of the ancient**

folk dresses, then, the old folk dresses popular until now, and this, because the folk dresses, and specially those traditional ones, are of far historical origin. They keep also authentic and original elements from the inherited experience of the members of the society, even in the same time they are affected by the various factors and kinds of changes.

Mr. Sawwat Kamal mentions the necessity of paying attention that this questionnaire — as any other questionnaire — was put mainly to guide the research worker while collecting the information about the material of his research. The research worker might discover during his field work some information which were not mentioned in the questionnaire, since the sources of knowledge in folklore are various and miscellaneous.

In this issue Mr. Hazim Shehata discusses the «Rhythm in Mawal - a Discussion about its General Conception». The writer gives an opinion that the rhythmical metres, which were put by al-Khalil Ibn Ahmed to explain the rhythmical bases in literary poetry are not suitable for studying the basis and esthetics in the rhythm of folk poetry. This is due to the fact that the rhythm in folk poems is impossible to be understood in the frame of classic metres, as the dialect and the way of presentation are playing a big role in the construction of this rhythm.

The writer considers also that however the system of vowels and consonants in «Mawal» and other folk poems has its role in the construction of their rhythm, but it is not everything.

It does not follow the system which was put by Al-Khalil Ibn Ahmed.

Mr. Hazim Shehata discusses also the problem of the presentation of the text orally,

selves and develop their means, overcoming by it the factors of death. The value of the discussed problem is seen when studying the forms and factors of stability and change in the elements of folklore.

The study on customs and manners is presented by prof. Dr. Aliaa Shukri who gives us a detailed review and analysis of the book written by the English researcher Miss Winfried Blackman, entitled «The Fellahin of the Upper-Egypt' : Their Religious, Social and Industrial Life to-day, with special Reference to Survivals from Ancient Times», published in the year 1927. It was published as a result of a field work done by Miss Blackman who was gathering the needed materials during the years 1920-26. She used to come to Egypt with her brother who was doing some excavations and archeological researches on ancient Egyptian history.

Miss Blackman collected the material of her book, according to the precise anthropological methods, as a specialized anthropological study for Oxford University. The researcher was keen on describing in details the gathered material and presenting its analysis in spite of the fact that — as Dr. Aliaa Shukri is saying — she started her research putting already in her mind the fixed idea about the continuity of culture from the depth of the past until present times. It was this idea that pushed her to deepen the study of the life of the peasants, thus, being able to give the scientific proofs to her idea.

Dr. Aliaa Shukri is putting in full details and clearness a part of the study of Miss Blackman about customs connected with the circle of life : from the birth and childhood, marriage ... until the death and all the customs, rituals and the folk creations connected with it. The writer of The study gives us, in her critical study of Miss Blackman's book and specially the above-mentioned part of it, the scientific comments on the descriptions of customs connected with pregnancy, birth, the

ceremonies connected with the 7th day of the life of the child, with giving the name, cutting the hair ... and other customs connected with the circle of life. The comment of the author was based on her scientific experience, as well as her field work on manners and customs connected with the circle of life. Hence, the writer is completing what Miss Blackman did not mention, especially the literary and artistic side of the customs.

In fact, the study of prof. Dr. Aliaa Shukri about the book of Miss Blackman, touches a very important problem in Egyptian folkloristic studies .. namely .. the necessity of following what were and what are writing the foreign researchers of Egyptian folklore, to correct or to complete what is published of these studies, also to follow up the researches, studies and the collections done in the past years, and specially which concerns all the investigation, collections and close observations of the daily life of the Egyptians. Moreover, by deep study there should be an attempt done to reveal the elements of stability and continuity, or the elements of change and modification and to try to follow up their causes, know the patterns of change and evaluate them.

This Issue includes also another important subject in the domain of folklore — it concerns the folk medicine in the village «Atu al-Waqaf», one of the villages in the district «Bany Mazar», the Governorate of Minia. The study was done by Mr. Abdel Aziz Rifat, an engineer of agriculture, who is specialized also in folklore. The scientific material which is presented by Mr. Abdel Aziz Rifat is a part of his field work done in the above-mentioned village. He began the study with a historical Preface about curing with plants and herbs. The writer presents examples of such plants and herbs and their various usages as in the case of treatment of hair diseases, how to strengthen, smoothen or dye the hair, or how to use some plants in the treatment of hair insects. He explains also

He has proved that by examples which he got from his scientific treatment of the folkloristic material when it is used in the society's everyday life. Folkloristic material, to assure its spiritual power in facing different situations in life, ought to be strong enough to convince those who use it, that it can offer them something complete, which has a material and a spiritual unity, that one can deal with it and understand it.

At the end of his study Dr. Mursi demands not to Limit the study of Folklore by studying the kinds and patterns from the point of view of form and content only, but this study ought to be extended to cover the kind and its surrounding phenomena as well as all the relations which are combined with it, either affecting it or being affected by it.

All these are problems put by Dr. Mursi to be a subject of scientific discussion by scholars and researchers.

The study of Prof. Dr. Mursi is followed by the outstanding study of a prominent professor in the field of folklore — prof. Dr. Mohammed El-Goheri, who shared by his studies in putting the scientific bases for the Egyptian in particular, and Arabic folklore in general.

The study of prof. Dr. Mohammed El-Goheri deals with the «Magicians in a contemporary society ... A study in the character of the change». It is an important study among the subjects of Egyptian folklore, speaking about the cultural and social structures which occur in these subjects and about the elements of some folkloric phenomena which had their traditions in Egyptian everyday life.

The study presents the different forms of the changes, even the popular magic belief is one of the folk heritage most resisting elements, and the least affected by any renewal; it has its natural tendency to preservation

and stability. Magic belief is not an exposed object easily to be affected by the coming changes, and that is why the magic practices are submitted more than any other elements of folk heritage to the theories of continuity and stability.

Thus the study of changes which occur in this kind of popular beliefs and its practices, becomes a subject of great importance and interest. According to Dr. Mohammed El-Goheri, the significance of observing the changes in magic beliefs, lies in the fact that it points out to a number of phenomena of changes which affect different aspects of life in the society. Beliefs are the significant points in social and cultural life, and to put hand on changes inside them means trying to understand also the changes which happen outside or around them. The study, beside dealing with this important problem, explains also how to face the study of changes in this complex field, which has many complicated aspects.

The study then gives a review of some of the contemporary researches which are concerned with the working on magic in modern Egyptian society. It shows also the appearance of a new kind of those who work on magic. Some young people are joining the rows of professional magic practitioners and a new kind of educated, professional magicians appears. Furthermore, the study describes the magician and the way he acquires his magic knowledge from books, and in a modern way, using technological means such as sound and light effects and others tricks used to charm the public. The author draws our attention to the process of changes connected with the discussed phenomenon and its practice.

The study presents an important problem which concerns the factors of continuity and the dynamics of renewal in some domains of our folk culture. From that we can observe that magic beliefs and practices renew them-

THIS ISSUE

This Issue appears in time when all the group of the Editorial Staff of the Magazine is enjoying a real, deep happiness caused by the response of the readers and the enthusiasm with which the previous Issue was greeted, after the period of 16 years of being discontinued.

The Editorial Staff was keen on supplying this issue with new subjects in the science of folklore as well as on presenting different methods of its studies.

In this issue the different problems of folklore are put for scientific discussion and intellectual debate. **Prof. Dr. Ahmed Ali Mursi raises the problem of definition of folklore as material and theoretical science. Folklore contains all the artistic expressions transmitted by tradition and means of traditional knowledge, which express a group or a society, and have an effect upon them. These artistic expressions produce unique styles ; that depend sometimes on wisdom and some other times on moving human emotions, so as to have some influence on a special action or behaviour. All these methods are put in a beautiful shape which causes joy and pleasure, and also pushes for meditation and thinking. Moreover, this knowledge as an intellectual power and a mental process is used by us to solve our problems. For that Dr. Mursi considers the traditional or folkloristic knowledge as the main source through which the group gets help to solve its repeated problems. By it we may invent various means to solve new problems, we had never met before. To transfer this knowledge it is necessary to materialize it, moreover, it must be also made clear.**

As the ideals and values are the abstract vision of culture, so the folkloristic material is gaining in this situation a big importance, because it is folklore which turns these abstract ideas into blocks of concrete realities which can be described and analyzed objectively by clear artistic expressions and by common materialistic uses.

The study gives us examples from the material of folklore as a proof that this materialistic side of folklore is the dynamic side of culture and the spiritual side of it forms its esthetical and ethical values.

The study presents also an important subject, that is studying folklore from the point of view of the relationship between the materialistic part and spiritual part in folklore. It also discusses the relationship between these forms which are changeable by time and place in a natural way, and its social significance. Next, the study is presenting in its scientific meaning a group of problems concerning studying folklore in our Egyptian society particularly and in Arabic society generally. The study discusses also an important problem of the function of folklore in the society since — as Dr. Mursi is putting it — folklore is a collection of simple expressions which remained alive because they helped in overcoming the repeated emotions and solved the individual and social problems.

A Quarterly Magazine, Issued By :
General Egyptian Book Organization
April, May, June, 1987, Cairo.





Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Editorial Consultant :

Dr. Abdel-Hamid Yunis

Art Director :

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samir El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

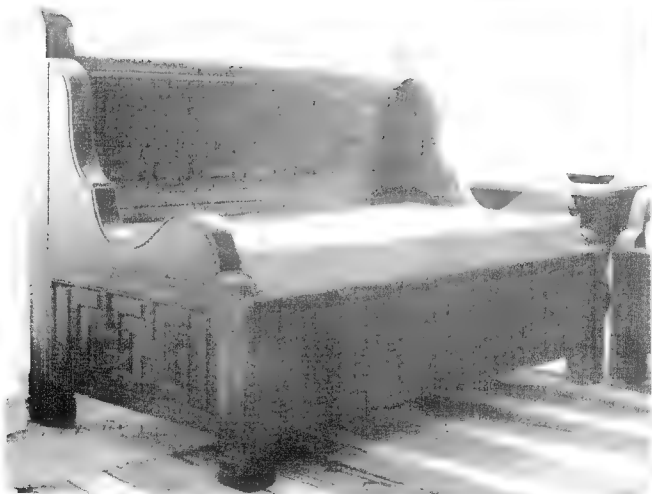
Dr. Mohammed Mahgoub

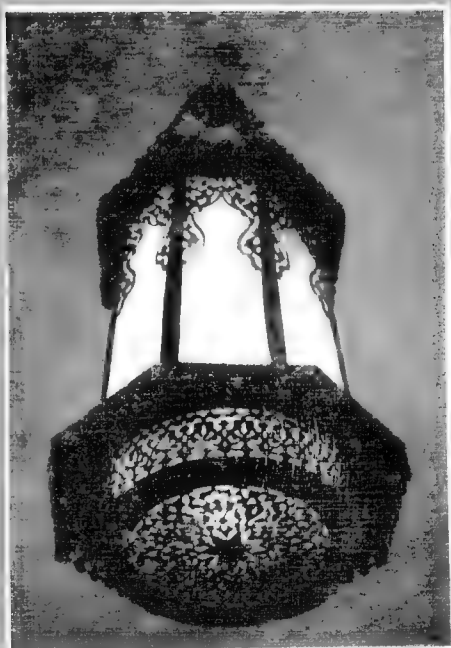
Dr. Mahmoud Zohai

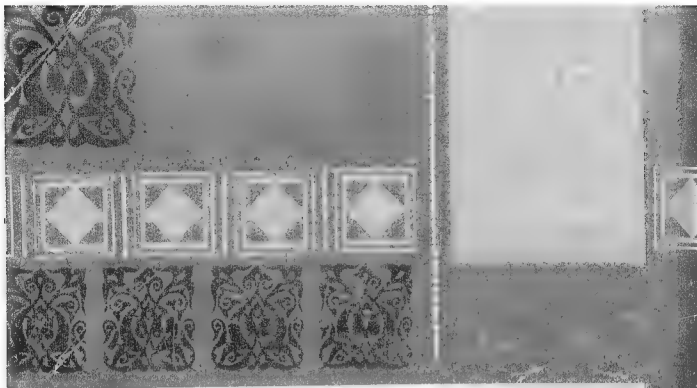
Dr. Nabila Ibrahim

رقم الايداع ١٩٨٧/٦٢٨٣

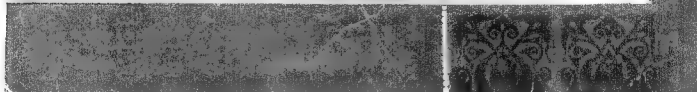
إحياء الحرف التقليدية في أعمال فنية حديثة
من منتجات
« زمردة - أم الخير - أم السعد »

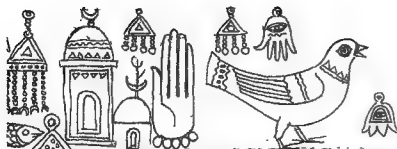






حج مبین ویرانی و شک و ذنب مغفور





الفنون الشعبية



المهنية المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة :

أ. د. سمير سرحان

مستشار التحرير :

أ. د. عبد الحميد يونس

الإشراف الفني :

أ. عبد السلام الشريف

مجلس التحرير :

أ. د. حسن الشامي

أ. د. سمحة الخولي

أ. د. عبد الحميد حواس

أ. د. فاروق خورشيد

أ. د. ماجدة صالح

أ. د. محمد الجوهري

أ. د. محمد محجوب

أ. د. محمود ذهني

أ. د. نبيلة ابراهيم



العدد العشرون

يولية - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٧

العدد ٢٠ : يوليه - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٧

الصفحة

● الرسوم التوضيحية للفنان
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

- صافوت عبد الحليم
- عادل ندا
- عبد العزيز رفعت
- محمد حسين هلال
- مها عبد الهادي

★ صور الغلاف :

- وداد حامد طلبة :

✍ رسم جدارى على واجهة منزل أحد المحتاجين
بمحافظة نجع السمانسة - الأقصر - قنا
سبتمبر ١٩٨٣

✍ رسم جدارى على منزل إحدى المحتاجات
اسنا - قنا - إبريل ١٩٨٧

- صبحي الشارونى :

● رسم الكبة المشرفة على واجهة منزل
أحد المحتاجين بمدينة الطور

- هذا العدد ٢
- المحرر
- مدارس الفولكلور ١٢
- أحمد رشدى صالح .
- الفكاكة والمواظف الفكاهية فى الأدب الشعبى . ٢٤
- فاروق خورشيد .
- مورفولوجيا الحكاية - فلاديمير يروپ . ٢٦
- ترجمة : عبد الحميد حواس ،
- سهر فهى
- حكاية « بنت الصميد » ٤٥
- محمد حسين ملال .
- الأغان الشعبية وتربية الطفل موسيقيا . ٦٦
- محمد عبد الوهاب عبد الفتاح .
- الرقص الشعبى الصينى ٧٩
- د. غبريال ومبة .
- الخيسامية ٨٨
- طارق صالح سيد .
- احتفالية الغزا ٩٦
- د. مدحت الجيار .
- مكتبة الفنون الشعبية :
- الفولكلور الأريكى بين الهجرة والاستقرار . ١٠٤
- د. عبد الحميد يونس .
- هل التعوف فى شرح قصيدة أبى شادوف . ١٠٨
- علاء الدين وحيد .
- « اللابانية » نظام تحليل وتسجيل الحركة » . ١١٣
- اسماعيل جبر .
- جولة اللانسون الشعبية ١١٧
- جداريات الحج ١٢٩
- وداد حامد
- من فن السؤال ١٣١
- عبد العزيز رفعت .
- This Issue. ١٤٢

هذا العدد

لعلنا - ونحن نقدم هذا العدد - نشعر مرة أخرى أننا مدينون للقراء الأعزاء
دينا ، نرجو أن نكون قادرين على الوفاء به ، ذلك أن استقبال العددين السابقين
فاق كل توقعاتنا . ومن ثم جعلنا نشعي بكثير من السعادة وكثير أيضا من الخوف
•• اما السعادة فلأننا استطعنا خلال عددين أن نكسب احترام قراء جدد وثقتهم ،
وأما الخوف فلأننا أصبحنا نقسسو على أنفسنا من أجل أن يكون كل عدد وكأنه
العدد الجديد الذي عدنا به ، بل لعلنا نريد أن نعلو بالمستوى الذي حققناه درجات
ودرجات ، وفاء للقراء الأعزاء ، واحتراما لهم •

ومن هنا كانت سعادتنا لا توصف عندما عثرنا على مجموعة من الدراسات
القيمة التي أعدها الرائد المرحوم الأستاذ أحمد رشدي صالح ، ولم يتح لها أن تنشر
إثناء حياته ، فوجدنا أن الوفاء لروح الرائد الكبير ، والتقدير للقراء الأعزاء
الذين التفتوا حول المجلة ، وآثروا أن يثروا مجلتهم بملاحظاتهم التي تفيض حبا
وتشجيعا عما حملته رسائلهم ، يدفعنا إلى استئذان السيدة الفاضلة حرم المرحوم
الأستاذ رشدي صالح في أن تسمح لنا بنشر هذه الدراسات ، فكان أن تفضلت
بكل الكرم والمودة بالأذن لنا أن ننشرها •

وها نحن - قراءنا الأعزاء - نستهل هذا العدد بوحدة من هذه الدراسات
القيمة ، التي نعد بنشرها تباعا إن شاء الله •

التي كان لها دور كبير في تأصيل الاهتمام
بالمأثورات الشعبية ، جمعا ودراسة ، وكان أول
مدير لمركز الفنون الشعبية ، أول المراكز العلمية
المختصة في المأثورات الشعبية في الوطن العربي
كله •

والدراسة الأولى التي يشرف بها هذا العدد
تتناول بالعرض والتقد بعضا من أهم مدارس
المأثورات الشعبية (الفولكلور) التي أثمرت

والحقيقة أن أحد أسباب سعادتنا ، قبل كل
ذلك وبعده ، أن المرحوم الأستاذ رشدي صالح
يمثل بالنسبة لنا رائدا متميزا اخلص
للمأثورات الشعبية جمعا ودراسة ، وتعريفا بها ،
ودفاعا عنها ، وساهم مع جيل الرواد من
أساتذتنا - أطال الله عمرهم - الأستاذ الدكتور
عبد الحميد يونس والأستاذة الدكتورة سهر
القلماي في تبديد الطريق أمام الأجيال التالية
لهم ، وإنشاء المراكز والجمعيات واللجان العلمية

وما زالت تؤثر في مجرى هذه الدراسات بدءاً من المدرستين ، الرومانسية والفولكلورية ، اللتين أسسهما الأخوان جريم في القرن التاسع عشر الميلادي ، متعرضاً لأهم النظريات التي أسفرت عنها هاتان المدرستان ، وأهم الاعتراضات والانتقادات التي وجهت لها .

ويتطرق الأستاذ رشدي صالح في دراسته الى تطور الدراسات الفولكلورية ، وارتباط هذا التطور بالتطور الذي حدث في الدراسات اللغوية والتاريخية والاجتماعية متعرضاً للتعريفات التي تدور حول ماهية الأسطورة من خلال كتابات ماكس مولر ، وسير جورج لورانس جوم ، وشفاوتز ، وكون ، وفيلهلم مانهارت ، وغير ذلك من العلماء الذين اهتموا بدراسة الأسطورة ورسخوا للمدرسة الأسطورية « الميثولوجية » .

ثم يعرض بعد ذلك - متبعاً التسلسل التاريخي لنشوء هذه المدارس - للمدرسة الشرقية أو « الأدبية » كما سماها الكزاندر كراب - والتي قادها تيودور بنفي العالم الألماني الشهير ، وأضافاتها للمدرسة الميثولوجية في متابعتها للاتجاه الذي انتهجه - كما يتوقف عند المدرسة الأنثروبولوجية التي نقضت كثيراً من آراء أصحاب المدرسة الميثولوجية ، ويعرض لأهم أعلام هذه المدرسة من أمثال اندرو لانج ، وماك كلوتش ، وتايلور ، وسير جيمس فريزر ، مشيراً الى أهم ما أنجزه هؤلاء العلماء العظماء في مجال دراسات المأثورات الشعبية عامة ، وفي مجال درس الحكايات الشعبية خاصة ، وينتقل بعد ذلك الى مدرسة أخرى كان لها أكبر الأثر في تاريخ دراسات الفولكلور ، وما زال تأثيرها قائماً الى الآن ، ونعني بذلك المدرسة الفنلندية صاحبة المنهج التاريخي الجغرافي في دراسة الفولكلور ، ويركز على أهم إنجازات هذه المدرسة خاصة في مجال القص الشعبي ، كما يورخ لجموعة من أبرز الفولكلوريين الفنلنديين (الياس لورنوت - كارل كرون - آنتي أرني) ويبرز ما بذلوه من جهد ، وما قدموه من أعمال ودراسات وأبحاث وبخاصة حول « الكاليفالا »

الملحمة الفنلندية الشهيرة ، وهي الملحمة التي جمعها الياس لورنوت ، وفهرسة آنتي أرني لطرز الحكايات الشعبية ، والذي وسعه وزاد عليه - بعد ذلك - ستيت طومسون ، ليعرف هذا الفهرس فيما بعد باسم فهرس « آرني - طومسون » ، ويختتم الأستاذ رشدي صالح دراسته الرائدة ببعض الملاحظات المهمة حول هذه المدارس وتتابعها التاريخي مقمداً لنا درساً مهماً لنمو علم الفولكلور الذي يعتمد أولاً على الجمع الميداني للمأثورات الشعبية المتداولة ، ثم تصنيفها وفهرستها ثانياً ، ثم فحصها واستنباط النتائج منها كمرحلة ثالثة وأخيرة .

وتلي دراسة الأستاذ رشدي صالح دراسة أخرى مهمة عن الفكاهة والمواقف الفكاهية في الأدب الشعبي للأستاذ فاروق خورشيد الذي يعد واحداً من أهم الدارسين الذين وقفوا جهمهم على دراسة السبر الشعبية العربية ، وأثبتت أصالة فنون القص في تراثنا العربي ، بالإضافة الى جهده المستمر في تأصيل دراسة الأدب الشعبي بفنونه المتعددة ، تسمير في هذا الخلق نفسه الذي اختطه لنفسه ، وبرز فيه .

وهو يبدأ مقاله بمقدمة ضافية يتناول فيها مصطلح « فكاهة » بالشرح والتحليل ، ويرى أن كل ما يسبب الضحك سواء كان مفارقة لفظية ، أو عيباً خلقياً ، أو خروجاً عن المألوف ، أو تناقضاً صريحاً لمواضع الحياة .. يندرج تحت هذا المصطلح ، ويدور في فلكه ، فالفكاهة - على حد قوله - ليست شيئاً واحداً ، وإنما هي عدة أشياء تختلف في أسبابها وطبيعتها ، غير أنها في نهاية الأمر تشكل نسيج هذا المصطلح ، وبلغت الأستاذ فاروق خورشيد النظر الى أن الأدب العربي في مختلف عصوره قد عرف ألواناً متعددة من مكونات هذا النسيج « الفكاهة » سواء في شعره أو في نثره ، ويرى أن شعر الهجاء هو أحد ألوان هذا الفن ، فن الفكاهة غير أنه يخرج أحياناً كثيرة من حد السخرية الى حد الاقتناع والإيذاء ، وبدلاً من أن يشير الضحك فانه يثير الكراهية ، ثم يخرج الأستاذ فاروق خورشيد من الشعر الى النثر ليشير الى

يمتزج فيها عامل السخرية من العدو بعامل النصر عليه ، مع توضيحات تطبيقية ، وينتهي الاستاذ فاروق خورشيد من كل ذلك الى أن ميرنا الشعبية مليئة بالمقامات الكاملة للأعمال الكوميدية المسرحية والروائية ، كما هي مليئة بالمقامات الكاملة للأعمال الدرامية . وهو بذلك يثير قضية جدية بالبحث والمناقشة ، ندعو الباحثين الى أن يدلوأ بدلوهم فيها ، كما أن الدراسة تفتح المجال واسمها أمام المهنيين والمستلهمين كي يعيدوا قراءة هذا التراث الثرى الزاخر ، وسير أغواره ، وهو ما فعله الاستاذ فاروق خورشيد ، ويفعله الى الآن .

أما الدراسة الثالثة فهي تتناول كتاب بروب « مورفولوجيا الحكاية » الذى يعد واحدا من أهم الانجازات الفكرية التى أسهمت فى صياغة مرحلة جديدة فى دراسات الحكايات الشعبية ، وفى هذه الدراسة يقوم الأستاذ عبد الحميد حواس بالاشتراك مع الأستاذة سمير فهمى بترجمة هذا المتجز المهم على صعيد درس الحكايات الشعبية .

وتحت عنوان « بين يدى الترجمة » يقدم الأستاذ / عبد الحميد حواس نبذة مختصرة عن المناخ العلمى الذى كان يسود أوروبا وروسيا - نهاية القرن التاسع عشر - فى درس الظواهر الانسانية ، وكيف زواج بروب فى كتابه بين المشروعين المنهجيين اللذين سادا هذه الفترة ، متمملا الفكرة المحورية التى تكمن خلفهما .

ولا ينسى المترجم أن يشير فى مقدمته الثرية - الى سوء القصد الذى لاقى عمل بروب ، سواء فى بلاده روسيا عام ١٩٢٨ ، أو عند انتقال هذا العمل للبلاد الأخرى فى أواخر الخمسينيات ونواسط الستينيات عند ترجمته للانجليزية والفرنسية والاطالية ، كما لا يغفل الإشارة الى تناول بعض نقاد الأدب المجددين للكتاب فى الأقطار العربية ، دون ترجمة كاملة له ، ملحقين اياه مرة بالتيار البنوي ، وأخرى بما سموه بالتيار المورفولوجى ، ثم يذكر المترجم الأسباب التى أوجأت ترجمته لهذا الكتاب المهم وكيف قام بها مع الأستاذة سمير فهمى عن الترجمة

الأعمال التى تقع تحت هذا المصطلح ، ابتداء بالنواذر المنتشرة فى كتب الأدب والتفاسير والتاريخ ، وانتهاء بالأعمال التى أفردت لهذا الغرض ، ويذكر من هذه الأعمال : كليلة ودمنة ، ورسالة التربيع والتدوير ، والبخله ، والمقامات ، وكتاب سيبويه المصرى ، والفناشوش ، وحكايات جحا وأشعب المتكاملة ، وأخبار الحقى ، وكتب البلهاء والدرابوش ، وإن كان قد أدرج الأعمال الأخيرة - بدءا من حكايات جحا - فى مضممار الانتاج الشعبى ، وأضاف اليها الحكايات الساخرة فى ألف ليلة وليلة ، والحكايات والحواديت الضاحكة التى تروى شفاهة .

بعد ذلك يختص الأستاذ فاروق خورشيد السير الشعبية بدراسته - دون غيرها من فنون القول - باعتبارها أعمالا شعبية متكاملة ، وذلك لتوضيح روح الفكاهة فيها - بدءا من سيرة « غنتره بن شهناذ » ، وهورا بسيرة « حمزة البهلوان » ، و « الأميرة ذات الهمة » ، و « الظاهر ببيرس » ، وانتهاء بسيرة « على الزبيق » ، وفى هذه الدراسة الشيقة يطلعننا الأستاذ فاروق خورشيد على أصعية الشخصية الجانبيهة - مساعد البطل - فى السير الشعبية المذكورة ، واتسامها بالذكاء والحيلة ، وبالتالى قدرتها على توليد الفكاهة ، وخلق المواقف الضاحكة سخريه باعداء البطل الذى يتميز عن مساعده بالقوة والجديه والمهارة الحربية ، وكلا الشخصيتين - البطل والشخصية الجانبيهة - يكونان كلا متكامل لا تكاد تخلو منه سيرة من سيرنا الشعبية ، وهو تقليد قديم - كما يقول الأستاذ فاروق خورشيد - بدأ مع سيرة غنتره واستمر فى كل السير الشعبية التالية لها ، حتى نصل الى سيرة « على الزبيق » وهنا تندمج الشخصيتان معا ، وتصبح البطولة جامعة بين المهارة الجسدية والمهارة العقلية ، بين القوة وبين الذكاء ، ومعنى هذا - كما يرى الأستاذ فاروق خورشيد - أن البطولة لم تعد تمثل النموذج الأمثل للمجتمع ، أى الفارس ، وإنما أصبحت تمثل ابن الشعب الحادى الذى ينتقم لما يقع عليه من ظلم وقهر - باستعمال الذكاء والحيلة ما يجعل مهاراته من نوع المهارات الشعبية التى تروى للعامة ، والتى

الفرنسية للنص الاصلى ومراجعتها على الترجمة الانجليزية للنص نفسه .

مورفولوجيا الحكاية مؤلف لا غنى عنه - فى الحقيقة - لدارس الفولكلور بعامه والحكايات الشعبية بوجه خاص ، ومن هنا تأتى أهمية الترجمة التى يقدمها الأستاذ / عبد الحميد حواس ، والاستاذة / سهر فهمى للمجلة ، والتى سنقوم بنشرها تباعا .

تعرض مورفولوجيا الحكاية - بعد مقدمة قصيرة للمترجم الفرنسى - لأصل كلمة « مورفولوجيا » ، والتى تعنى دراسة الأشكال ، حيث يقر أن دراسة « مورفولوجيا الحكاية » دراسة ممكنة بالفعل ، وبدقة تائل دقة مورفولوجيا التكوينات العضوية ، وهذا الجزم قاطع فى كل الأحوال بالنسبة لما يطلق عليه مصطلح « الحكايات المدهشة » ثم يتعرض بروب بعد ذلك للمشاكل والعقبات التى واجهته فى مؤلفه ، وكيفية تغلبه عليها ، ثم ينتقل الى الفصل الأول من الكتاب ، وفيه يقوم بتوضيح المشكلة التى تواجه درس الحكايات الشعبية ، ويرى أنها مشكلة منهجية .

كما يسمى فى هذا الفصل التمهيدى الى لقاء ضوء نقدى على الاجتهادات التى جرت مسبقا نحو تصنيف الحكايات الشعبية ، مؤكدا ان التصنيف الدقيق يعد من أولى خطوات الوصف العمل للحكاية لمعرفة ماهيتها ، فعلى دقة التصنيف - كما يقول بروب - تتوقف دقة الدراسة ويعدد بروب الأخطاء التى وقعت فيها التصنيفات القائمة فى عصره عند أفاناسييف وفونت ، ويرى أنها يعالجان الحكاية بتقسيمها الى بعض الفئات غير المحددة منهجيا ، ثم يستطرد ليقدّم نقدا لتصنيف « فولكوف » الذى يتبنى تصنيف الحكايات موضوعيا ، غير مغفل الإشارة الى فهرس « آتني أدني » للحكايات الشعبية والأخطاء التى وقع فيها ، والتى يرى بروب أنها لا تنتقص من قيمة هذا العمل الجليل ، وإن كانت لم تقدم حلا شافيا لمسألة تصنيف الحكايات الشعبية .

ويؤكد « بروب » على أن التصنيف لا يتبع الوصف ، وإنما الوصف هو الذى يجرى وفق

خطة تصنيف تمت مسبقا ، ويرى أن الدراسة الهيكلية لكل مظاهر الحكاية - هى الشرط الضرورى لدراستها تاريخيا ، كما أن دراسة الالتزامات التى يفرضها الشكل هى التى تسير بداعة درس الالتزامات التى يفرضها ، وإن الدراسة الوحيدة التى تتوافر فيها هذه الشروط هى تلك التى تكشف عن قوانين البناء ، وليس التى تقدم قائمة سطحية بالعمليات الشكلية فى فن الحكاية الشعبية .

والحقيقه ان الأستاذ / عبد الحميد حواس والاستاذة / سهر فهمى بترجيتهما لهذا الكتاب الذى يمثل علامة بارزة فى تاريخ الدراسات الفولكلورية ، يقدمان خدمة جليلة للقارئ العربى خاصة ، أنها ترجما الكتاب عن اقرب الترجمات الى النص الاصلى ، ونحن نأمل ان نقدم هذا الكتاب كاملا ليكون بين يدي القراء الاعزاء .

وفى مجال النصوص الشعبية ، يقدم الباحث محمد حسين هلال حكاية شعبية طويلة ، تحكى عن ابنة أحد الصيادين ، مات والدها وترك لها كنزا ثميناً ، يحاول اللصوص استلابه منها عن طريق الخداع والحيلة وتنتبه الفتاة الى ذلك ، فتطلب من زعيمهم التوجه الى أحد الأشخاص لياتي لها بحكايته على أن تتزوج ان افلح فى ذلك ، فيذهب الى هذا الشخص ليرسبه بدوره الى شخص آخر ، وهكذا حتى يعود الى الفتاة فى نهاية الأمر وقد وعى درسا عظيما ، وتخلص - الى حد ما - من كثير من الشرور الكامنة فى داخله ، ليتركها فى حالها تعيش فى سلام .

وفى داخل الحكاية « الاطار » تتوالد مجموعة من الحكايات الأخرى - خاصة بالأشخاص الذين التقى بهم زعيم اللصوص - حيث تخلص كل حكاية من هذه الحكايات الى موعظة ناتجة عن تجربة معينة .

وقد حرص محمد هلال على أن يقدم الحكاية كما جمعت من البدان ، بنفس أسلوب راويها - لغة وتدوننا - مفسرا وشارحا لما قد يكون غامضا أحيانا من ألفاظها حتى تكتمل الفائدة من قراءتها ، ولتكون بين أيدي الباحثين والدارسين

كفاءة شعبية خام يمكن النظر إليها من زواياها المختلفة درسا وبحثا وتحصييا .

وعن فن صناعة الخيام المعروف بـ « الخيامية » تأتي دراسة الباحثة طارق صالح سعيد ، لتتناول في مقدمتها التاريخية جلور هذا الفن الشعبي العريق ، متعرضة لأصل كلمة « الخيام » في اللغة من خلال التراجع والعاجم والموسوعات ، وللأسلوب المستخدم في زخرفة أقمشة الخيام « التطريز بالنسيج » وبداياته الأولى التي يردها الباحث إلى مصر الفرعونية حيث وجدت بعض الأردية الفرعونية وقد زخرفت بشرائط مضافة عن طريق هذا الأسلوب كرداء « توت عنخ آمون » الموجود بالمتحف المصري ، وكذلك بعض الأشرطة والأحزمة المنقوشة التي يعود تاريخها إلى الدولة الحديثة ، ويتابع الباحث دراسته منتقلا من العصر الفرعوني إلى العصر اليوناني ثم الروماني ثم إلى العصر الإسلامي ، حيث يتعرض للرنوك ، ومفردها رنك ، وكذلك الرشيت المنسوب إلى مدينة « رشت » الواقعة على بحر قزوين والتي ظهرت كمركز من أهم مراكز المنسوجات المطرزة في القرن الثامن عشر ، مشيرًا إلى مميزات هذه الطريقة - طريقة - راشيت - في رسومها وزخارفها ، وإلى انتشار أسلوبها في فن التطريز في إيران في الفترة نفسها ، وفي إشارة عابرة للوكالات والحانات التي انتشرت في القاهرة يخلص الباحث إلى الجزء الميداني في دراسته ليتناول الخطوات المتبعة في تنفيذ الزخارف والرسوم المختلفة في صناعة الخيامية وكذلك الخامات المستخدمة في هذه الصناعة وأنواع الزخارف والألوان المستعملة وعلاقة هذه الألوان بالفكرة الزخرفية وأنواع الخيام والمنتجات الأخرى التي تنفذ بالطريقة نفسها ، وفي ختام هذه الدراسة يورد الباحث طارق صالح مجموعة التعاريف والمصطلحات المتداولة في حي الخيامية معقل هذه الصناعة في القاهرة وأحد الأحياء القديمة المميزة بطابعها الإسلامي الجميل .

وتأتي دراسة الدكتور مدحت الجيار تحت

عنوان « احتفالية العزاء » لتمثل مجالا جديدا من مجالات اهتمام المجلة ، يرجع الفضل فيه إلى ملاحظات القراء الأعزاء ، التي وجهت إلى ضرورة الاهتمام بالأشكال الفنية الخاصة التي تعتمد على عناصر شعبية أساسيا ، ومحاولة تقييم هذه الأفعال في علاقتها بالثقافة الشعبية ودراسة الدكتور الجيار تضعنا أمام أول نص درامي كتب خصيصا للتشيل وهو نص من نصوص التعازي يتعرض لمأساة مقتل الحسين بن علي ، وقد أخذ النص أسماء كثيرة منها : مأساة كربلاء ، مأساة الحسين أمام النعسين - شهيد الشهداء ، ويمتد الكاتب من هذه النصوص نصا أعده الدكتور محمد عزيزة ، عن نص فرنسي ترجم عن نص إنجليزي اعتمد على نصوص ومخطوطات فارسية وعربية ، ويعود اختيار الدكتور/مدحت الجيار لهذا النص لتوسعه فيه استفادته من الهيكل العام للحوادث المشهورة تاريخيا ، وتوظيفه لتقنيات مسرح الاحتفالية الشعبية ، ويشكل هذا الاختيار مشكلة مزدوجة لأن النص مترجم من ناحية من خلال لغتين وسيطتين هما الإنجليزية والفرنسية ، ومن ناحية ثانية فهو خلاصة لنصوص كثيرة أعيدت إعدادا دراميا ، مما يجعلنا أمام عدة نصوص منتقاه ومتداخلة في نص واحد لذلك لا يجد الذنب بدا من أن يتناول « التقنية » في النص بشكل عام ، ثم المضمون وحركة الأحداث والشخصيات كوحدة متداخلة يدرس من خلالها فكرة التعازي ، ومثلها العليا الأخلاقية والوجدانية متحيرا لذلك القسم الثاني من الكتاب والخاص بـ « آلام الحسين باعتباره » القسم الخالي بالصرعات والأحداث والحركة ، بالإضافة إلى اعتباره الحوار بعكس القسمين الأول والثالث الذين يعتمدان السرد ، وفي اشارات عابرة - خلال الدراسة - يشير الكاتب إلى القسم الأول باعتباره الخلفية التاريخية والنفسية والدينية للنص ، وإلى القسم الثالث باعتباره تواصل للفهم الشعبي مع الأسطورة ، وفي القسم الثاني - الذي قصر عليه دراسته - يتناول الدكتور مدحت الجيار الحوار والرمز والمجازة والحبكة لتتجمع الخيوط كلها نحو تحقيق

المبنية على أساس من المأثورات الشعبية الموسيقية ، والتي بنوها لن تكتمل - كما يرى الكاتب العملية التربوية المقصودة في مجال تربية الطفل المصرى موسيقيا .

وتأخذنا الدراسة التالية عن « الرقص الشعبي الصينى » للدكتور غبريال وهبة الى عالم الحركة والايقاع ، لتطل بنا على فن من أقدم الفنون التى عرفها الانسان ، من ناحية ، وحضارة من أقدم الحضارات التى أثرت الانسانية من ناحية أخرى ، ولذلك كان من الطبيعى أن يبدأ دراسته بتمهيد عن دور الرقص فى الحضارات والمجتمعات القديمة مثل : حضارة مصر الفرعونية ، وحضارة الاغريق ، لينتقل بعد هذه الإشارة الى المكانة المهمة التى يحتلها الرقص فى التشكيل الحضارى لجمهورية الصين الشعبية متتبعا بداياته التاريخية فى « رقصة اليهود الستة » التى تعد من أقدم الرقصات الصينية ، اذ تعود الى القرن الحادى عشر قبل الميلاد ، ليتدرج منها الى عصرنا الحالى ، وفى أسلوب سلس يتعرض الدكتور غبريال وهبة للكشوف الأثرية التى تؤكد عودة فن الرقص فى الصين الى العصر الحجري الحديث ، وفى العصور اللاحقة ، فى عهد مملكة تشو ، وأسرة هان ، وسوى ، وتانج ، وسونج ويوان وغيرها ، كما يصف الدكتور غبريال وهبة الرقصات التى سادت فى عهود هذه الأسر الحاكمة ، والفرق الموسيقية التى تأسست فى كنفها ، ويعرض الدكتور غبريال وهبة لأهم الرواد المحدثين الذين ألوا على أنفسهم دراسة واستكشاف مسرح شعبى صينى راقص مثل : وو سيوا يانج ، ودائ آى ليان ، كما يعرض لأبرز الرقصات فى هذه الفترة ، مشيرا الى أنه بعد تأسيس جمهورية الصين الشعبية ، برز اتجاه عميق للمحافظة على الرقصات الشعبية ، وإعادة تنظيم أكثر من ألفى رقصه منذ عام ١٩٤٩ - ١٩٦٦ م كانت - فيما بعد - أساسا لكتاب « الرقص الشعبى الوطنى » ، الذى أصبح أول كتاب من نوعه فى تاريخ الرقص الصينى ، ويصف الدكتور / غبريال وهبة أهم هذه الرقصات والعروض الشعبية التى

نبوءة القدر بمقتل الحسين ثم تتجمع مرة ثانية فى قبول الحسين لمصيره فرحا ، وعلى صعيد المستويات الاجتماعية والرمزية ينتقل الكاتب ليخلص الى أن نموذج « البطل المقدى » أو « البطل المخلص » قد رسم رسما شعبيا فى هذا القسم من التعازى ، وليؤكد على أننا أمام نص شعبى كتب بتصور شعبى خاص عن الدين والخلافة والبيعة وخطب جمهور الناس من خلال مناسبة ذات طابع خاص ، لها وظائفها الاجتماعية والسياسية والفنية والنفسية ، وينتهى الدكتور الجيار الى إثارة قضية جدية بالبحث والتمحيص تتصل بأوليات المسرح العربى ، ومدى ارتباطه بالتقاليد الشعبية ، وهى قضية دار حولها جدل كثير ، وما زالت تحتاج الى نقاش .

على أية حال يرى الدكتور محدث إختيار أن هذا النص يعد أول نص شعبى دوائى أخذ الشكل المسرحى قبيل أن نتعرف فى أدبنا العربى على النص الدرامى الممثل ، كما أنه أول نص فى تاريخنا المسرحى العربى الإسلامى .

ويقدم الأستاذ محمد عبد الوهاب عبد الفتاح دراسة عن « الأغان الشعبية وتربية الطفل موسيقيا » وفيها يوضح الجهود الفنية التى بذلت ولا تزال فى هذا المجال المهم من مجالات تنشئة الطفل المصرى . ويؤكد فى هذه الدراسة على أهمية وضرورة أن تحتل الأغان الشعبية فى أطرها الحديثة من الصياغة الفنية مجالا رحبا فى التعليم الموسيقى للأطفال ، ويقدم الكاتب نماذج من الأعمال الفنية التى تمت فى هذا المجال ، وبخاصة الجهد الرائد للأستاذة بهيجة رشيد فى جمع وتدوين مجموعة من الأغانى للأطفال ، وكذلك جهد المؤلف الموسيقى الروسى بلاسنينان فى تحويل كتاب السيمية بهيجة رشيد الى ٨٠ معزوفة للبيانو ، كما أوضح الكاتب الدور الريادى للأستاذ جمال عبد الرحيم فى التأليف الموسيقى للأطفال من خلال استلهاه الأغان الشعبية المصرية الأصيلة فى تأليف أعمال فنية محدثة .

والفقال إنمادج المؤلفات الموسيقية التى تضمئها بمشابة الدعوة للاهتمام بموسيقى الطفل المصرى

يتركز كل متخصص في جانب من جوانب هذه المانورات على تسجيل مقوماتها وخصائصها وعناصرها المتعددة ، حتى نستطيع أن نتبين ملامح ثقافتنا وحضارتنا ، ويأمل أن يجد القارئ العربي كتابا يكتسب الفولكلور الأمريكي بمحصلة جهود ونظرات المختصين الجادين في المانورات الشعبية العربية .

ولعلنا نأمل مع أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس أن تكون المجلة محققة لجزء من هذا الأمل ، إلى أن يتحقق على النحو الذي يريجه ، ونرجوه منه .

في مقال « هي القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف » .

يشير الأستاذ / علاء الدين وحيد قضيبة من أهم القضايا المتعلقة بالتراث بصفة عامة ، والشعبي منه بصفة خاصة ، وهي : ما مدى الشرعية المتاحة للكتاب وهو يتعرض للتراث بالعرض أو التحليل ؟ . حيث تتم الإشارة هذه القضية من خلال الدراسة التي صدرت حديثا للشاعر الكبير طاهر أبي فاشا حول كتاب « هي القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف » والتي حملت اسم الكتاب نفسه مذيلا بكملي . عرض وتحليل ، ويرى الأستاذ / علاء الدين وحيد أن الشاعر الكبير في دراسته قد خالف المنهج المتبع في التعامل مع النص التراثي مرتين على الأقل ، الأولى : أنه لم يعد نشر الكتاب الأصلي ، خاصة أنه غير متوفر في المكتبات حاليا ، ومع استخدامه عنوان الكتاب نفسه عنوانا لدراسته إلا أنه لم يلفت النظر إلى أن هذه الدراسة ليست الكتاب الأصلي ، أما المخالفة الثانية ، فيعتقد الأستاذ / علاء الدين وحيد أنها جاءت بتأجا لمنهج الشاعر الباحث الذي يؤمن بتدخل المحدثين والمعاصرين في التراث وتبديله وفقا لما قد يروونه ملائما ، وهي المخالفة الأكثر خطورة والتي ينبغي المقال كله عليها فبعد أن قند الكاتب المزايعم التي يقول بها أصحاب هذا المبدأ ، مستشهدا في ذلك بأراء لعبد الأدب العربي الدكتور / طه حسين ، يعود للدراسة التي أعدها طاهر أبو فاشا فيتعرض لما فيها

قدمتها مؤسسة الرقص الصيني في مهرجانات متعددة كما يتعرض لموضوعات بعض الرقصات ، والتغيرات التي جرت عليها بقصد صقلها مع احتفاظها بطابعها الشعبي التقليدي الأصيل للجمع بين قوة المضمون وجمال الشكل ، ويعد هذا المقال - بحق - خطوة مهمة للتعريف بالأهمية التي يحظى بها فن الرقص في جمهورية الصين الشعبية وللتطورات التي طرأت عليه في العصر الحديث مما يمكن أن يفيد منه المهتمون بالرقص الشعبي عامة .

ويشرف هذا العدد بأن يشاكر الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس في الأراء مكتبة الفنون الشعبية بعرضه ترجمة الدكتور نظمي لوكسا لكتاب « الفولكلور الأمريكي بين الهجرة والاستقرار » الذي يهدف إلى الكشف عن الملامح الجماعية للشخصيات التي تستوعبها القارة الأمريكية التي تضم مجموعات عرقية متعددة الأصول ، تنظفها الثقافة الأمريكية .

والكتاب يضم مجموعة من الدراسات ، قام على جمعها الأستاذ تريسترام كوفن وتتناول موضوعات المانورات الشعبية الأمريكية المتنوعة بتأثير تنوع البيئات الطبيعية والأصول العرقية من سكان أصليين ، ومهاجرين من كل أنحاء العالم منذ اكتشاف القارة الأمريكية .

ولفت الأستاذ الدكتور يونس في عرضه للكتاب ، النظر إلى قضية مهمة تثيرها طبيعة الحياة الأمريكية الحديثة ، وذلك من خلال استعراض الدراسات التي يضمها الكتاب ، ذلك أن هذه الدراسات ليست مجرد خلاصة للملاحظات أو دراسات تحليلية لهذا المجال أو ذاك من مجالات الفولكلور الأمريكي ، ولكنها توجه الاهتمام إلى ما يمكن أن تفيد منه الدراسة في تطوير الفولكلور وتطويره لمتطلبات العصر الحديث ، وهي قضية تشغل حيزا كبيرا من اهتمام علماء المانورات الشعبية المعاصرين .

كما ينه الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس من خلال استعراضه للموضوعات المتعددة التي تناولتها الدراسات إلى أهمية التخطيط لدراسات علمية جادة للمانورات الشعبية العربية ، وإن

الثمانية والعشرين سنة ملاحق^١ والكتاب يعد واحداً من أهم المراجع الأساسية المتخصصة في دراسة الحركة وتنويعها ، ويهدف مؤلفه الى أن يقدم قواعد النظام اللاباني كما قد له رودلف لابان^٢ . ويبدأ المؤلف كتابه بتقديم تاريخ مختصر لمحاولات تدوين الحركة وتطورها التاريخي المستمر ، مسجلاً محاولات سيتبانوف وبوشامب ، وفيه - وضمن المقدمات التي يزر بها الكتاب كلمة لجورج بلانشين مصمم رقصات الباليه الأمريكي ذائع الصيب يشيد فيها بالدور الذي قام به لابان على صعيد تحليل الحركة وتسجيلها^٣ . ويتقدم كل فصل من فصول الكتاب من تخطيط عام عريض للمادة المعروضة ليدخل الى التفاصيل الخاصة بالتطبيق مقمدا مواد متنوعة منها : منوعات في الخطو - أوضاع القدم - خطوات هوائية / فضائية - استدارات - إيماءات - لمس وانزلاق الأرجل - الانحناء - التفاف الأطراف - التفاف الجذع والراس - الانقباض والانبساط (ثني ومد) - التوازن وفقدان الاتزان - تحركات الأيدي - متنوعات أوضاع - مسارات - تنقلات^٤ الخ ، ويؤكد الأستاذ / اسماعيل جبر أنه بعرضه لهذا الكتاب ، إنما يلفت نظر المتخصصين الى مصدر مهم وعظيم الأهمية في دراسة الحركة وتنويعها ، ربما كان من المفيد أن يقوم أحد المتخصصين بترجمته الى العربية ، لكي تتم الفائدة منه خاصة في هذا الميدان الذي نفتقد الكتابات العربية المتخصصة فيه .

كما وصلت جولة الفنون الشعبية عدداً من الأنشطة والمجالات المتعلقة بأنواع الفنون الشعبية المختلفة ، حيث قامت بمتابعة نشاط الثقافة الجماهيرية خلال شهر رمضان المبارك في السرايا التي أقيمت لأنواع الفنون الشعبية والغناء الشعبي ومعارض الفنون التشكيلية التي تستوحى البيئة الشعبية على امتداد أيام الشهر بحى الحسين الشهير .

وقام الأستاذ / محمد حسين هلال بمتابعة اختفالات السفارة الهندية بعيد استقلال الهند الأربعين من خلال العروض الهندية

من اضطراب لحقها بسبب المسألة في حذف ما كـب ينبغي ان يترك ثم يعيب بعد ذلك على الباحث منهجه التاريخي الذي اتبعه في دراسته والذي أدى الى أن تقيب عن « هن القحوف » أهم ملامحه وقسماته بالحديث عن النظام المالي والضرائبي للنولة ابان العصر التركي . ليضيق الفن وتظهر الوثيقة ، وبدلاً من أن تتنفس دنيا « هن القحوف » في ضوء المفاهيم الشعبية وثقافة الشعب ، أحالنا الأستاذ طاهر أبو فاشا الى مصادر منقطعة الصلة بهذه المفاهيم وبالأدب الذي يعبر عنها ، وقد ساق هذا - كما يقول الأستاذ / علاء الدين وحيد - الى عدم تلمس موقع أسلوب يوسف الشربيني - مؤلف الكتاب الأصل - من التراث العامي ، أو موضعه من تطور اللهجة العامية ، أو الفارق مثلاً بين رؤيته ورؤية كتاب الفكاهة في العصور الوسطى . وهي أمور على جانب كبير من الأهمية ، تنبه لها كل من الأستاذ الدكتور شوقي- ضيف في كتابه « الفكاهة في مصر » والأستاذ أحمد أمين في « فيض الخاطر » و « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية » والرحوم الدكتور عبد اللطيف حمزة في كتابه « حكم قراقوش » ، ولم يتنبه لها الشاعر الباحث وبالرغم من أن الأستاذ طاهر أبو فاشا - على حد قول الكاتب - قد أشار أكثر من مرة الى أن « هن القحوف » مظلوم الا أنه بمنهج في الدراسة لم يشارك في رفع الظلم عنه كما توهم بل على العكس ساهم في المزيد من ظلمه ، وأضاع الهدف الذي من أجله بُعث التراث .

وعن نظام تحليل وتسجيل الحركة ، يقدم الأستاذ / اسماعيل جبر عرضه لكتاب « اللابانية » مؤلفته آن هاتشينسون ، والكتاب - كما يوحى اسمه - هو بمثابة الهدايا ل «رودلف لابان» الألماني الأصل ، والذي عاش حياته مهتماً بدراسة الحركة ، الى أن حقق نظاماً متفهماً لتنويعها أصبح معروفاً باسمه في الأوساط العالمية ، والكتاب كما يقول الأستاذ اسماعيل جبر يقع في ٥٢٨ صفحة من الحجم فوق المتوسط ، ومادته موزعة في ثمانية وعشرين فصلاً عدداً المقدمات ، ويلى الفصول

البيئة المصرية ، ويستلهم عناصر ورموز موروثها الشعبي .

وحول أسبوع الفن الشعبي ببغداد قام الأستاذ / شمس الدين موسى بتغطية احتفالات يوم مدينته بغداد ، حيث احتشدت فرق الرقص الشعبي ، ومواكب مركبات أرباب الحرف والصناعات الشعبية ، وفرق الغناء بآلاتهم الشعبية ولهجاتهم العامية من الشمال الى الجنوب . كما قام بتغطية ندوة بغداد للتراث والفنون الشعبية .

ومن خلال الجولة أيضا قدمت الدكتورة / هاجمة صالح تقريراً حول المؤتمر الدولي للرقص الفجري الذي انعقد في فنلندا ، حيث اشتركت مصر في هذا المؤتمر ببحث للدكتورة / هاجمة صالح حول (الفوازي في مصر) عن بنات مازن بالأقصر ، ورقصهن .

المصدر

الشعبية كالرقص الشعبي والأزياء الشعبية ، وكذلك تغطية معرض الحرف والمشغولات اليدوية والبيئية .

وعن العرض الشعبي (الشاطر حسين) الذي قدمته فرقة الفنانين الشعبيين بالمنوفية - الثقافة الجماهيرية - على خشبة مسرح وكالة الغوري ببحر الحسين ، يقدم الأستاذ عبيد العزيز وفهت مقارنته النقدية بين العرض والنص المحدث والحكاية الشعبية في إطار من التحليل والتلخيص الموضوعي .

كما تابع الأستاذ / محمد عادل نما صائون الجمعية الأهلية السابغ للفنون الجميلة الذي أقامته الجمعية بمجمع الفنون بالزمالك ، حيث ضم المعرض أعمالاً لمجموعة من الفنانين التشكيليين في المجالات المختلفة . وقد تفرّد المعرض هذا العام بالطابع الشعبي الذي يستوحى

أحمد رشدي صالح



مدارس الفولكلور

يسر مجلة الفنون الشعبية أن تقدم في هذا العدد وما يليه من أعداد مجموعة
من الدراسات والأبحاث كان قد أعدها المرحوم الأستاذ / أحمد رشدي صالح ،
(١٩٢٠/٢/٢٠ - ١٩٨٠/٧/١٢) ضمن محاضراته التي ألقاها على طلبة قسم
الإنثروبولوجيا بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية ، خلال عام ١٩٧٥ •

وقد تفضلت السيدة الأستاذة / اعتدال ممتاز مدير عام الرقابة على المصنفات
الفنية سابقا ، حرم المرحوم بالأذن للمجلة بنشر هذه المادة • والمجلة إذ تكرر الشكر
لسيادتها ، فأنها ترحب في الوقت نفسه بنشر كل ما يكون قد أعده الأستاذ رشدي
صالح ، أحد الرواد العظماء لحركة الفولكلور المصرية والعربية المعاصرة •

التحرير

من أهم مدارس الفولكلور

في بداية القرن التاسع عشر ، نشعت الدراسات الحديثة في علوم اللغة والتاريخ ، والاجتماع ، وبرزت بعض مناهج البحث التي أثرت في عدد من العلوم - وأهمها منهج البحث المقارن comparative method وقد بدأت الدراسات الفولكلورية ، في نطاق علوم اللغة ، قبل غيرها ، واتخذت في مراحلها الأولى منهج البحث المقارن .

وأول اتجاه نشأ في هذه الدراسات الفولكلورية ، هو ما نسميه الآن بالدرسة الرومانسية ، ومن سماتها المهمة ، الحنين الجياش الى رواد الماضي ، وبساطة أسلوب الحياة القديمة ، كما يتبدى في حياة أهل الريف ، والانفعال العاطفي الجياش لفكرة الوطنية ، وتجريد ذلك كله من المآخذ والمثالب .

رواياتها ثم أن هذا الكتاب قدم عملا أدبيا متقدرا لان الأخوين جريم أجازا لنفسيهما أن يصيدا صياغة هذه الحكايات ، صياغة أدبية مبنية على بدع اللغة الألمانية ومثارة بالوهبة الأدبية الكبيرة التي توفرت للأخوين جريم .

وإذا كان الأخوان جريم قد أجازا لنفسيهما أن يتدخلوا بالتعديل والتصويب والتغيير في نصوص الحكايات التي جمعها ، وإذا كان الدافع لهذا التدخل هو حرصهما على أن تبدو الحكايات المجموعة في رونق يليق بعراقة اللغة الألمانية وجمالها ، فإن منهج الدراسة الحديثة للفولكلور ، يحظر على جامعي النصوص أن يتدخلوا فيها ، لأى سبب كان ، ولأى اعتبار ذلك أنه لا يجوز تحريف النصوص التي نلقاها من روايات بل يجب إثباتها وتوثيقها كما هي في سياقها والفنائها وتبويب عناصرها وطريقة القائها ، وطريقة النطق بمفرداتها وتركيبها .

•• لكن فضل الأخوين جريم في جمع هذه الحكايات ونشرها ، يمتد :

أولا : الى اظهار نماذج كافية من فن القول اللاتنى الدارج وهذا الجهد ما لبث أن أثر في المشتغلين بدراسة اللغة وغيرها من العلوم الحديثة خارج الحدود الألمانية ••

ثانيا : يبدو هذا الفضل ، في انشغال الأخوين بتفسير عدد من الظواهر المهمة الخاصة

ويعتبر الأخوان يعقوب ولودفيج كارل جريم Jacob Ludwig Karl Grimm وويلهيلم كارل جريم Wilhelm Karl Grimm هما مؤسسا علم الفولكلور ، ومؤسسا المدرسة الرومانسية والأسطورية أيضا ولقد كان الأخوان يعقوب (١٧٨٥ - ١٨٦٣) وويلهيلم (١٧٨٦ - ١٨٥٩) عالمي لغة وعالمى أساطير وحكايات شعبية ، وقد عملا معا نصف قرن تقريبا ، وكانت أهم فكرة تلح عليهما أن يكشفوا عن عراقة الثقافة الألمانية وجمالها ، وأن يبرهنوا بالأدلة والشواهد والاستنتاجات على أن هذه الثقافة ، إنما تعود الى أقدم الأصول الحضارية المعروفة وأنها تمتاز بأصطراطها وتفردها . وقد أعلنوا في أواخر حياتهما أن الذى دعاهما الى أن يبذلا جهدهما المستمر على مدار نصف قرن ، إنما هو محبة الوطن . ويعتبر كتابهما المهم

Deutsche Kinder und Hausmarchen

• حكايات الأطفال والبيوت • الذى صدر جزؤه الأول عام ١٨١٢ وجزؤه الثانى عام ١٨١٥ - والذى ترجم الى اللغة الانجليزية بعنوان • حكايات منزلية • سنة ١٨٨٤ واشتهر باسم حكايات الجان لجريم - يعتبر هذا الكتاب أحد الأسس الرئيسية للمدرسة الرومانسية فى تاريخ الفولكلور •• ذلك أنه قدم مجموعة كبيرة ومهمة من نماذج الحكايات الشعبية الألمانية التى تلقى الأخوان جريم العديد منها من أفواه

بالنصوص الفولكلورية .. وخاصة ظاهرة التشابه بين النصوص المستحدثة الدائنة في عدد من المواطن المختلفة ..

وبالنسبة للنقطة الثانية نحن نعرف أن ويلهيلم جريم قد لبث يراجع تلك الحكايات ، خلال طبعاتها المتوالية حتى عام ١٨٥٧ ، مستفيدا في ملاحظاته عليها ، بتقديم دراسة اللهجات ، وتطور البحث في الصور المستحدثة Variants للنصوص الشعبية .

وفي سنة ١٨١٩ ، نشر ويلهيلم جريم بحثا في « طبيعة الحكاية الشعبية » وبعد ثلاث سنوات - أي في ١٨٢٢ - نشر الأخوان يعقوب وويلهيلم المجلد الرابع من كتابهما في الحكايات ، وخصصا هذا المجلد بدراسيتها دراسة مقارنة ، والتعليق عليها كلما استطاعا .

وكانت تلك الدراسات ، تشتمل على الآراء التي استخلصها الأخوان جريم من النظر في الحكايات الألمانية .

وعندما نشر ويلهيلم في سنة ١٨٥٦ ، خلاصة لأهم هذه الآراء ، كان يعبر عن النتائج التي انتهى إليها هو وأخوه ، من دراسة معرّدت اللغة الألمانية ، وأجروميته وأساطيرها ، فضلا عن دراسة حكاياتها الدارجة ، ذلك أن الأخوين جريم ، لم يقصرا بحثهما على الحكايات الشعبية ، وإنما بسطاه على جوانب أخرى مهمة من التراث الألماني ، ففي نسخة ١٨٣٥ - نشر يعقوب جريم كتابه المتفرد « الأساطير الألمانية » Deutsche Mythologie - وبين عامي ١٨١٧ و ١٨٢٧ ظهر له كتابه « أجرومية اللغة الألمانية » Deutsche Grammatik الذي يتضمن قانون جريم ، عن الحروف الساكنة في اللغات الهندوأوروبية وما اشتق منها من حروف ساكنة في اللغة الألمانية .

كما نشر كتابا عن تاريخ اللغة الألمانية « Geschichte der deutschen sprache » سنة ١٨٤٨ وكتابا آخر عن « مآثورات القانون الألماني » Deutsche Rechts altertumer « وكان ذلك عام ١٨٢٨ .

ومن خلال ذلك كله ، أمكن الوصول الى عدد من الآراء - أو النظريات المهمة - التي قال بها يعقوب وويلهيلم جريم

وأهم هذه الآراء ، رايان لم يستقرا طويلا في مجال علم الفولكلور ، ورايان آخران كتب لهما الذويوع في ذلك الميدان ، وأما الرايان اللذان لم يجدا ذويوعا مناسباً لهما فيقول أولهما :

(١) ان الحكايات التي يتشابه بعضها مع بعض الى درجة بعيدة ، إنما هي حكايات منحدره بالتاكيد من أصول قديمة هندوأوروبية .

وهذه النظرية ، تطلق عليها اسم نظرية وحدة الأصل الثقافي الأول ، للنصوص المتشابهة وهي تفترض ان المصدر الأصلي لهذه النصوص إنما هو الثقافة الهندوأوروبية أو الآرية .

(٢) ان الحكايات الخرافية (حكايات الجان والحواري وما وراء الطبيعة والخرافات) إنما هي بقايا متناثرة من أساطير قديمة ، وأننا لا نستطيع أن نفهم تلك الحكايات الخرافية ، الا اذا فهمنا أصولها الأسطورية . والنظرية الثانية ، هي التي يوحى بها كتاب « الميثولوجيا الألمانية » وهي أيضا باكورة المدرسة الأسطورية في دراسة الفولكلور .

هاتان النظريتان لم تلبسا أن واجهتهما اعتراضات كثيرة .

أما النظريتان اللتان كتب لهما الاستقرا في مجال الفولكلور فتقول أولهما :

- إن الانسان عرف في ماضى حياته أطوارا كانت بسيطة ومتشعبة مع طبائع الأشياء ، بحيث أصبح من الممكن ، أن يتكرر ظهورها ، في أزمان لاحقة ، وفي أماكن لا تقع تحت حصر .

وتقول النظرية الثانية : ان الأمم تتقارض أشياء من المواد الفولكلورية بعضها من بعض . ونحن نسمي النظرية الأولى - بنظرية وحدة التجربة الإنسانية وشموليتها . ونسمي الثانية بنظرية هجرة الجزئيات أو النصوص الكاملة بين الثقافات المختلفة .

والخلاصة أن مؤلفات الأخوين جريم - كما يقول يوري سوكولوف ص ٦٨ الترجمة العربية بعنوان (الفولكلور قضاياه وتاريخه) القاهرة ١٩٧١ عدد الصفحات ١٩٣ :

« قد سميت بالتدريج صورة مكبرة للأبداع الشعبي الألماني في الميادين الاجتماعية والعائلية والفكرية والدينية وفي الحياة اليومية » .

« وقد تميز عمل الأخوين جريم - مثلها في ذلك مثل الفولكلوريين الرومانسيين الآخرين - بإضفاء طابع الكمال على كل شيء قومي (تقليدي يرجع إلى القرون الغابرة ، مغلفين ذلك الماضي بنوع من الضباب الوردي » (الصفحة ذاتها) .

ومن الملاحظ أن يعقوب جريم قد استخدم كما قلنا المنهج المقارن في مؤلفاته اللغوية « لحل مشكلات تاريخ اللغة الألمانية ولهجاتها كما استخدمه في تحديد موضع اللغة الألمانية من عائلة اللغات المرتبطة بها .. وبدا يستفيد أيضا من المنهج المقارن في حل مشاكل نتاج الشعر الشعبي ، من مثل ما إذا كان توافق الكلمات والأصوات والصور في مختلف لهجات اللغة الألمانية يرجع بنا إلى لغة أم الألمانية مشتركة ؟ وما إذا كان يرجع بنا توافق هذه العناصر نفسها في مجموعات عدد من اللغات المتراصة إلى لغة أم هندوأوروبية فأنسأ تبعاً لنفس المنهج المقارن ، وبالنسبة للعناصر المتشابهة أيضا في ميدان الفولكلور ، وفي الأشكال والموضوعات الخيالية لابد وأن نعتبرها تراثا توارثته الشعوب الجديدة أو فروعها القبلية عن سلف مشترك قديم (ص ٦٩ - ٧٠) .

هذا وقد كان التصوف - وهو ذو قيمة دينية كبيرة - أحد السمات المميزة لأغلب فروع الرومانسية وذلك بالإضافة إلى المثالية والقومية ص ٧٠ .

« المدرسة الأسطورية »

قلنا أن تطور الدراسات الفولكلورية ، ارتبط إلى حد بعيد ، في القرن الماضي ، بتطور الدراسات اللغوية والتاريخية والاجتماعية .

وإذا كان يعقوب جريم قد عنى بالحديث عن الأساطير الجرمانية ، واستخدم المنهج المقارن في دراسة اللغويات واستخدمه في دراسة المادة الفولكلورية فإن هذه البداية ما لبثت أن تضاعفت ، وتخطت حدود ألمانيا وقد تأثر يعقوب جريم علماء كبار في مقدمتهم ماكس مولر Max Mueller - وكذلك فإن جهود يعقوب وإنه قد أدت إلى نشوء المدرسة الميثولوجية التي يبرز من بين أعلامها بعض العلماء من تلاميذ جريم وأهمهم ماكس مولر Max Mueller مانهاردت Manhardt وكون Kuehn وشغارتز وبكتت . وأول ما يخطر على الذهن عند الحديث عن المدرسة الميثولوجية أن نسأل ما الأسطورة ؟

يقول الكزاندر كراب (ص ٤٠٤ قساموس فونك الجزء الأول) (١) .

« كلمة Myth مأخوذة من Mythos الإغريقية ومعناها الكلمة أو الكلام - والأسطورة حكاية شارحة etiological وكلمة Etiological مأخوذة من كلمة alitia الإغريقية ومعناها السبب » .

نحاول أن نفسر أسباب (أو علل) سائر الظواهر الطبيعية (التي يشرحها العلم الآن) وبما أن القوى المسببة لهذه الظواهر (آلهة كانت أو جانا) فإن الأساطير ترتبط بهذه القوى الخفية ، وجماع أساطير يؤلف نظاما أسطوريا

هذا ما يقوله الكزاندر كراب ، على أن معلية الفولكلور تقول في مادة أسطورة (ص ٧٧٨ الجزء الثاني) :

« الأسطورة هي حكاية تقال باعتبار أنها حدثت بالفعل في عصر سابق تفسر المأثورات الخاصة بالظواهر الكونية أو بالقوى الخفية كالألهة ، والأبطال ذوي الصفات والملكات والمعتقدات الدينية » .

ويقول سير ج . ل . جوم

Sir G. L. Gomme

أن الأساطير تفسر الأشياء على أساس علوم عصر ما قبل العلم - فتحكي الأساطير عن خلق

الآلهة الى الأرض عالم البشر (على المقارنة بين
كلمة Prometheus والكلمة السنسكريتية
Prôm atyas ومعناها الثاقب (التي قد تحبل
معنى اشعال النار بالطريقة البدائية عن طريق
ثقب الخشب أو تهديه لذلك - الخشب =
الشجرة) .

ومع أن كتابات ماكس مولر عن الأساطير تتناول التصورات البدائية لظواهر الطبيعة ، ومحاولات تفسيرها ، وتضمن هذه التفسيرات مجموعات من القصص الأسطورية - إلا أن نظريته عرفت بالأسطورية الشمسية Solar Mythology وكلمة Solar مأخوذة من الكلمة اللاتينية Sol ومعناها الشمس (* ذلك أن مولر أعطى أهمية بارزة ، للأساطير المرتبطة بـ...الآلات الشمس)

يقول الأستاذ رتشارد دورسون - أستاذ الفولكلور بجامعة انديانا (٣) :

ان ماكس مولر حاول أن يفسر وجوهر عناصر ثقافية بدائية (تنتمي الى مراحل التوحش) في الأساطير الاغريقية القديمة وتبعا لآراء مولر ، فأنا نستطيع أن نفهم هذا الأمر فهما واضحا اذا رددنا الآلهة والمعبودات الاغريقية الى نظائرها في الثقافة السنسكريتية

وفي رأى مولر (٤) أن كل الأمم الهندوأوروبية كانت تنحدر من أصول آرية وبعد أن هاجرت المجموعات الأوربية من موطنها الهندية الأصلية تناثرت أساطيرها ولغاتها ، في شكل فروع مختلفة - ثم جاء وقت نسبت فيه الأسماء الأصلية للآلهة والمعبودات الوافدة في تلك المواطن الهندية القديمة ، وأصبحت تلك المعبودات والآلهة ، تعيش في الأمثال والعبادات الأسطورية - ثم نشأت حكايات تفسر هذه الأمثال وتلك الأقوال الأسطورية - وهذه الحكايات أصبحت هي الأساطير * وهكذا ولدت الأسطورة في اعتلال اللغة (٥) أو مرضها ويقول ماكس مولر :

« أني انظر الى شروق الشمس وغروبها ، والى مجيئ النهار والليل كل يوم ، والى المعركة الناشئة بين الظلام والنور ، والى الدراما

الانسانية والحيوان ، ونشوء معالم الأرض البازرة ، ونقص علينا أسباب اتصاف حيوان ما - مثلا - بصفات خاصة فتجيب على سؤالات لماذا يطير الخفاش بالليل فقط ؟ ولماذا يظهر قوس قزح ؟ ولماذا وكيف تنشأ الشهبان الدينية وتستمر ؟

وأبطال الأساطير آلهة أو شخصيات تقترب من الآلهة في صفاتها وتنظم القصص الأسطورية حول الو الى عدد من الآلهة .

وما تنسبه هذه القصص من أفعال أو صفات غارقة للعادة ، كان جزءا من عقائد الناس في الأزمان الغابرة .

ثم أن الممارسات الدينية والاعتقادية ، كانت تؤدي في إطار الظنون الأسطورية .

وكانما هذه القصص هي وعاء الأديان (غير النسبوية) (٦) التي كانت تقوم على أساس تعدد الموجودات (الآلهة) للكون والحياة . هؤلاء العلماء يذهبون على نحو عام الى تأكيد أهمية الأساطير ، بالنسبة لمادة الفولكلور وبالنسبة لأصولها الأولى .

وهم يزعمون - على سبيل المثال - أن الوطن الأصلي للثقافات الأوربية القديمة ، وطن آري - هو الهند - وأنه قد انطلقت منه هجرات بشرية ، وانتشرت معها أساطيرها وشعائرها ، لكنها تناثرت ، وتغيرت ، مما أدى الى اصابة اللغة السنسكريتية (الآرية الهندية) التي حملوها معهم بإصابات من التحريف والتغير - أو الاعتلال - وذلك التغير قد أدى بدوره الى تغير المعاني الأصلية للكلمات ، وعند هذه المرحلة - أي مرحلة اعتلال اللغة - نشأت الأساطير القديمة في أوروبا ومثالها الأساطير الاغريقية .

وكان ماكس مولر ، مثلا ، عالم لغويات سنسكريتية ، يفسر الأساطير تفسيراً لغوياً ، ويستخدم المنهج اللغوي المقارن في دراستها - وعلى سبيل المثال - نجده في كتابه « أصل البناء وشرب الآلهة » يعتمد في شرح أسطورة يروميشيوس (سبارك النار وحاملها من عالم

يتصلب بها من ظن خرافي أو قصص أسطوري وكان ماهرته متأثرا أول أمره ، بأراء جريم وكون وشفارتز ، إلا أنه اتخذ موقفا ناقدا لمنهج المدرسة الأسطورية السابق وتأثر كذلك ببعض آراء علماء الأنثروبولوجيا وتفسيراتهم للمأثور الشعبي .

وفي إيطاليا ، أصدر أحد العلماء المتأثرين بأراء مولر ، كتابا ضافيا يقع في جزأين ، بعنوان «الأساطير الحيوانية أو خرافات الحيوان» Zoological Mythology or the Legends of Animals.

وكان ذلك عام ١٨٧٢ - واسم هذا العالم هو Angelo De Gubernatis - تقص في كتابه الأساطير التي تدور حول تجسيد الآلهة والمعبودات القديمة في شكل حيوانات وذهب الى أن هذه الآلهة المتخذة هيئة الحيوان ، إنما تعود في أصولها الأولى الى آلهة آرية (هندية) ومن مجمل الآراء التي قالها علماء المدرسة الأسطورية :

أولا : أننا نجد في الثقافات الأوربية وغيرها رواسب أسطورية ، تعود الى منابع أصيلة ، وقد نستطيع أن نعيد بناء الأنظمة الأسطورية ، من جمع هذه الرواسب ، ومقارنتها ، وتبويبها .

ثانيا : أن الأساطير ، هي وعاء الديانات قبل الوحدانية ، وهي أيضا أهم إبداعات الذهن البشري في مراحلها الثقافية الأولى

ثالثا : أن الظواهر الطبيعية الخارقة للعادة كانت المحور الذي دارت حوله أقدم الأساطير ومن هذه الظواهر شروق الشمس وغروبها ، وشروق القمر وغروبها والخسوف والكسوف ، وحدث العواصف المريعة ، السحب ، وما إليها

رابعا : أن الهند ، كانت هي الوطن الأصلي للثقافات الهندوأوربية - التي تفرعت منها الثقافة والأساطير الإغريقية ثم انحدرت منها الأساطير والثقافات الجرمانية والأوروبية المتصلة بها .

خامسا : أن الدراسة اللغوية المقارنة تستطيع أن تسمعننا في ادراك دلالات الأساطير وتكوينها، بل منابعها الأولى

الشمسية بسائر تفاصيلها ، والتي تتم كل يوم ، وتتوالى على مدار الشهور والسنين ، وعلى اتساع السماء والأرض - أنظر الى ذلك كله) باعتبار أنه الموضوع الرئيسي في الميثولوجيا الأولى Principal subject in Early Mythology.

هذا وقد بدأ مولر في نشر آرائه التي أثارت جدلا شديدا ، بعد عشر سنوات أو نحوها من ظهور مصطلح فولكلور في الرسالة التي بعث بها تومز الى صحيفة الأنيوم في أغسطس ١٨٤٦ .

أي أنه بعد سنوات من ظهور آراء العالمين الألمانين جريم ، في مجال هذا العلم الجديد - الذي أسماه - وتعني به الفولكلور - وبعد سنوات قليلة من وصول تأثيرها الى إنجلترا ، بدأ في لندن ، العالم الألماني الأصل ماكس مولر والإنجليزى الإقامة - يواصل دراسة الأساطير التي بذل فيها يعقوب جريم جهدا مرموقا ، وذلك في البيئات الجامعية والعلمية الإنجليزية .. ومن أعلام المدرسة الأسطورية أيضا عالم الماني شهير هو كون Franz Felix Adalbert Kuhn (١٨١٢ - ١٨٨١) وهو عالم لغويات هند أوروبية وعالم أساطير ، وأحد مؤسسي الدراسات الأسطورية المقارنة .

وإذا كان مولر قد رأى أن حالات الشمس هي أهم موضوعات الأساطير القديمة، فإن «كون» يرى أن الرعود والبروق هي أهمهم هذه الموضوعات .

ويقول عالم الماني آخر هو شفارتز Schwartz ان العواصف المحملة بالرعود كانت أهم الموضوعات التي تدور حولها الأساطير القديمة - ذلك أنها ظاهرات طبيعية رهيبة ، ترتبط في الذهن البدائي بالقوى غير المنظورة الجبارة

وبالإضافة الى ما قاله ماكس مولر وكون وشفارتز لدينا آراء عالم الماني آخر هو فيلهيلم مانهساردت Wilhelm Mannhardt المولود عام ١٨٣٦ - والمتوفى عام ١٨٨٠) والذي صرف جانبا بارزا من جهده العلمي في دراسة شعائر الحصاد وضم المحاصيل وصناعة الأشربة (الأنبذة) ومتابعة ما قد

« المدرسة الشرقية »

انتشار الحضارة العربية (الشرق الأدنى) الى
أوربا ، ومرحلة الحروب الصليبية .

هذا ويطلق « الكزاندر كراب » في مؤلفه
« علم الفولكلور » في وصف المدرسة الأدبية على
المدرسة الاستشراقية التي قادها تيودور
بنفى (٦) يفلب عليها رد فعل مضاد
للمدرسة الأسطورية التي فسرت الحكايات
الشعبية على أنها نشاز detritus (٧) في الأساطير
الهند أوروبية ، رأيت المدرسة الأنثروبولوجية

أن الحكاية الشعبية هي Fossil Remains
بقايا متحجرة من ثقافات الماضي السحيق (٨) ،
وان خير تفسير للحكاية الشعبية ، سنجده
في نطاق ممارسات الجماعات البدائية ذلك أن
الحكايات تستبقي العادات والطقوس والمعتقدات
التي درست وانتهى استعمالها ، وأعلام المدرسة
الأنثروبولوجية وهم « لانج » Aderw Lang
و « ماك كلوتش » Mcclloch وجوم Gomme
Vonderleyen وقون ديرلاين

في الفولكلور وتاييلور Tylor وفريزر Frazer
في الثقافة العامة وجدوا دليلا على آرائهم في
الحكايات ، في أن حكايات المصور الوسطى
لها نظائر تكاد تكون متطابقة مع حكايات الجماعات
المتوحشة (البدائية) ويرى **اندرولانج** أن نمط
التطور العام للحكاية الشعبية هو أولا : أن
الحكاية الأصلية التي تتألف من عدد من الموتيفات
(العناصر المتكررة) والناشئة في الجماعات
البدائية تتطور الى **ثانيا** : حكاية شعبية ذائعة
ومتداولة بين الفلاحين - وهذه الحكاية يمكن أن
تتطور الى **ثالثا** : حكاية تدور حول البطل شبه
حقيقي أو **رابعا** : الى نص أدبي أو أن تتطور
حكاية الفلاحين الى **ثالثا ورابعا** .

وبينما تعترف المدرسة الأسطورية بأن
الحكايات الشعبية كثيرا ما تنتشر من جماعة
شعبية الى جماعة أخرى ، فإن هذه المدرسة
تميل الى تفسير العناصر المتشابهة في الحكايات
الشعبية ، وخاصة تفسير التشابه في الموتيفات
الى تعدد الأصول

والأنثروبولوجيون يرون ان الناس جميعا
يمرون بمراحل التطور نفسها وانهم يجسدون

رأينا ان المدرسة الأسطورية ، ترى أن
التشابه الموجود في الموروثات الشعبية انما
سببه وحدة الأصل (الجنس البشري) أو
وحدة الوطن الثقافي الأول (الآري) .

غير أن هذا الرأي ، ما لبث أن وجد من
يتوسع فيه أو يعارضه - في أكثر من اتجاه -
فقد زاد عليه أتباع المدرسة الشرقية التي
قادها العالم الألماني « تيودور بنفى » وأتباعه
من أنصار تلك المدرسة ، وعارضه رواد
من علم الأنثروبولوجيا في القرن التاسع عشر
ونخص منهم « تاييلور واندروالنج » - وقدموا في
تقييد المذهب الأسطوري ، ما تعتبره نظرية
المدرسة الأنثروبولوجية في الفولكلور - وهي
التي سنتحدث عنها فيما بعد .

أما المدرسة الشرقية ، وهي التي قادها
تيودور بنفى Theodor Benfey
(١٨٠٩ - ١٨٨١) فترى أن التشابه الموجود
بين الحكايات الشعبية على اختلافها انما يرجع
الى أنها تعود الى أصول هندية قديمة ، وانها
هاجرت من الهند عبر الشرقيين الأدنى والوسط
وانتشرت في أوربا ، عن واحد أو أكثر من طرق
التجارة والهجرة ، والعلاقات الحضارية ، التي
كانت تصل بين الهند القديمة - وغرب آسيا
وجنوب شرق أوربا .

وعلى ذلك فالتشابه الموجود بين هذه الماثورات
الشعبية القصصية لا يرجع الى قرابة قامت بين
أجناس بشرية ، وانما يتصل بوقت الاتصال
بالعلاقات التاريخية والحضارية ، التي سمحت
بهجرات المادة الثقافية وسمحت أيضا
بافتراضها هنا أو هناك .

ويرى « بنفى » أن العلاقات التاريخية
الحضارية ، قد مرت بمراحل مختلفة ، فيها
مراحل الاشتباك بين الحضارة الأفريقية
وحضارات الشرق الأدنى ، ومرحلة الانتشار
المقدوني (الفرد المقدوني - في اتجاه الهند)
(العصر الهيليني الذي تبعه في نهاية القرن
الرابع الى القرن الثاني قبل الميلاد) ثم مرحلة

قد تدل على انتشاريتها فقد نسمع عن عودة طفل للحياة فإذا به يلعب بتفاحة (حكايات انجليزية وفرنسية) أو يلعب ببرقالة (حكاية إيطالية) أو يعاين ضوء الشمس (فنلندية) مما يدل على أن هذه الحكايات جميعا جاءت من أصل مشترك .

وهناك موازين أسلوبية أو شكلية ، تبسدها في صياغة قصص الحكاية ، وترتيب عناصرها (هوياتها) وكثيرا ما تقيدنا الاشارات التاريخية أو البيئية أو اللغوية الموجودة في الحكايات المتشابهة وقد تعيننا على تحديد انتشاريتها أو صدورها عن مصادر متعددة .

وأخيرا فإن دراسة الصور المستحدثة للحكاية الشعبية بالتفصيل الجغرافي نستطيع أن نحدد مكان مصدرها الأول وتبين ما إذا كانت هذه الحكاية حكاية مهاجرة انتشرت في موطن أصل إلى موطن استقبال الهجرات ، أو إذا كانت قد نشأت من مصدر مستقل بذاته .

وتنتشر الحكايات كالعناصر الثقافية الأخرى بواسطة الغزو والاستيطان والأمير والتجارة والزواج من الخارج ، والهجرة واللجوء والمهاجرة والكتابات ذات القداسة التي تتجه إلى مخاطبة الإنسان حيثما كان ، والمخالطة ورحلة الجماعات غير المستقرة كالبدو والفجر .

« المدرسة الأنثروبولوجية »

غير أن المدرسة الأسطورية بالذات ، وما جاء بتوسع على أساسها من آراء في التشابه الموجود بين المادة الفولكلورية ، قد تعرضت لنقد شامل ، ومراجعة ، على أيدي المدرسة الأنثروبولوجية ، خاصة « تايلور وندرو لانج » وإذا كانت المدرسة الأسطورية تفسر الفولكلور على أنه البقايا المتناثرة من الأساطير الهندو أوروبية ، فإن المدرسة الأنثروبولوجية ترى أن الحكايات الشعبية العامة بقايا متحجرة (حفريات) راسية في ثقافات الماضي السحيق وأن أصوب منهج لشرح الحكايات الشعبية أن نفسرها على ضوء ممارسات ومعتقدات وماثورات الجماعات البدائية ذلك لأن الحكايات الشعبية،

تفاصيل هذا التطور في الحكايات التي تتطابق تصورها أو تشابه ، هنا وهناك ، وهم يهتمون بتقصي العناصر والتفاصيل الثقافية الموجودة في هذه الحكايات ورواها إلى ما يعمها في الحياة البدائية وتمثل النقط الضعيفة في النظرية الأسطورية الفولكلورية في عجزها عن الاعتراف بالاختلافات بين الثقافات والشعوب (الأجناس) والتأثير المتقاطع بين الثقافات والإبداع - وبالاختصار عدم الاعتراف أن كل حكاية ينبغي أن تدرس مستقلة ، باعتبارها إبداع فردي an individual product

نظرية الانتشار : diffusion

هي الفائلة بأن التشابه في الحكايات ، والتشابه في عناصرها - الدائمة في مختلف البلاد - سببه انتشارها من مركز مشترك

ومثلا كان الرأي المستقر لفترة طويلة هو أن العديد من الحكايات الأوروبية - وخاصة حكايات الجان - نشأت أول ما نشأت في الهند ثم هاجرت منها غربا إلى أوروبا - والنظرية الانتشارية تتعارض مع نظرية تعدد الأصول الأولى التي ترى أنه قد نشأت حكايات متشابهة ، في أماكن متباعدة ، ولكن نشوئها يتم في استقلال بعضها عن بعض . وسبب ذلك أن الإنسان واجه ظروفا بيئية متشابهة - والفولكلوريون ، الآن يرون أن النظر الصحيح هو الذي يجمع بين الانتشارية وتعدد الأصول الأولى - ولهذا ينبغي أن تدرس كل حكاية في استقلال عن غيرها .

وهناك مقاييس ينبغي مراعاتها لعرف ما إذا كانت حكاية بعينها ثمرة الانتشار أم كانت ثمرة النشأة المستقلة فالهيكلة Plot القصصية العامة في الحكاية لا تكون مؤشرا يدل على انتشاريتها بينما قد تكون العناصر التي ليس لها علاقة بهيكلة القصة (فكرتها الأساسية) دالة على هذه الانتشارية فمثلا الحكايات الدائرة حول تقديم طفل قربانا

قد تنشأ مستقلة في هذه الجماعة أو تلك ولكن جزئية عودة الحياة إلى الطفل القربان

بطل شبه واقعي أو تتطور الى حيث تصبح
رابعا : حكاية أدبية .

وعلى هذا النحو ، فبينما تقر المدرسة
الأنثروبولوجية عامة بأن الحكايات تنتشر
في جماعة بشرية الى جماعة أخرى ، الا أنها
تفسر التشابه الوجود بين عدد من الحكايات
وعدد من جزئياتها المتكررة ، على ضوء
نظرية تعدد العروق أو تعدد الأصنوف
Polygenesis ذلك أن أنصار هذه المدرسة
يعتقدون أن الأجناس البشرية جميعا قد مرت
بمراحل التطور نفسها وانها قد جسدت تفاصيل
تطورها ، ذلك ، في حكايات متشابهة .

ومن أهم الأمور عندها ، أن تقتصر عناصر
الحكاية وجزئياتها وتردها الى الحياة البدائية
والى ثقافة الجماعات البدائية .

ومدارس الفولكلور التي أشرنا الى تواليها
في القرن التاسع عشر ، قد تكاملت بظهور
المنهج الجغرافي التاريخي - المدرسة الفنلندية .

« المدرسة الفنلندية »

إذا كان علم الفولكلور ، قد ولد في ألمانيا ،
وكان تأسيسه منسوباً الى الأخوين جريم ، فإن
الدراسات الفولكلورية ، قد ذاعت على نحو مميز
في بلاد الشمال الأوربي كالدانيمرك - والسويد
وبلغت درجة عالية من التميز ، بين أيدي العلماء
الفنلنديين ، بحيث أصبحت تلحق بهم ، انشاء
المنهج الجغرافي التاريخي فتحله مرادفا لكلمة
« المدرسة الفنلندية » وقد دعت الظروف الطبيعية
والسياسية والتاريخية الى أن يصبح الفولكلور
في فنلندا ، هو الثقافة القومية ، ويصبح الأدب
الفولكلوري هو الأدب القومي ، وتصبح مناهج
البحث فيه ، هي أبرز مناهج البحث في عناصر
تلك الثقافة ، ويهمن أن نشير الى ناحيتين :

الأولى : تشمل أبرز علماء الفولكلور في فنلندا
وأعمالهم

والثانية : تشمل تقديمها عاما لمتابعهم .

تحتفظ في رأيهم بالمعادات والشعائر والمعتقدات
التي تم دمجها وانتهى توظيفها لأغراضها
الأصلية والى ذلك أشار سير ادوارد بورنت تايلور
Sir Edward Burnett Tylor وهو أحد رواد
هذه المدرسة الذين أثروا بكتابتهم على عمل
الفولكلوريين لفترات غير قصيرة ، ومن كتاباته
المهمة « الثقافة البدائية » (٩) (بحث في تطور
الدينولوجيا ، والفلسفة والدين واللغة والفن
والمعادات) وقد صدر عام ١٨٧١ وأعيد طبعه
عدة مرات بعد ذلك (وكتابه (١٠) بحث في
تاريخ البشرية الصادر عام ١٨٦٤ ومختصرة
الأنثروبولوجيا (١١) الصادر عام ١٨٨١ وكان
تايلور قد جمع كمية كبيرة من المواد الوصفية
الخاصة بأساليب الحياة والأفكار والفن ،
عند عدد من الشعوب التي يبعد بعضها عن
بعض - وحتى نظر في هذه المواد انتهى الى أن
هناك قدرا غير قليل من التشابه في تراثها .
وان ذلك يرجع الى وحدة الطبيعة البشرية ووحدة
مسار التطور في الثقافة الانسانية .

ويبدو هذا التشابه بوضوح عندما نقارن
موروث الجماعات البدائية وموروث الجماعات
المتحضرة ونلاحظ وجود تطابقات بين هذا
الموروث وذاك وخاصة هذا التطابق والتماثل
بين الموجود من ماثورات بدائية وموروثات في
الجماعات المتحضرة .

وإذا كان تايلور قد أبرز فكرة وجود البقايا
المتروكة من الماضي السحيق في الماثورات
الشعبية المعاشة الحياة ، فإن أندرو لانج
(١٨٤٤ - ١٩١٢) قد قام بتطبيق هذا الرأي
في الحكايات الشعبية ومن أهم مؤلفاته (العادات
والأساطير) (١٨٨٤) والسحر والدين .

ويرى أندرو لانج أن التطور العام للحكاية
الشعبية قد جرى على النحو التالي :

أولا : ان الحكاية الأصلية المؤلفة من موتيفات
عدة ، والناشئة في مجتمعات متوحشة ، قد
تطورت فأصبحت ثانيا : حكايات فلاحين تتطور
بدورها الى أن تصبح ثالثا : حكاية تدور حول

بعد ذلك بأغاني قصص البطولات التي أصدر
 عنها مجموعة - هي أهم ما اشتهر من ملاحم الأدب
 الشعبي الفنلندي التي ظهرت في أول طبعة
 عام ١٨٣١ ، والتي ظل لورنوت يزيدها الى أن
 أصدرها في طبعة أكبر حجما وخطر أثرا ،
 وبمعاونتها المسرووف في الدراسات الفولكلورية
 (الكاليفالا) (أرض البطل كالفيا) وكان ذلك
 في سنة ١٨٣٥ .

ولم يقف جهده عند الأغاني الملحمية ، بل نشر
 لورنوت مجموعة من نماذج الشعر الغنائي
 Lyric Songs بعنوان Kanteletar سنة ١٨٤٠
 ومجموعة من الأمثال الفنلندية (٧ آلاف مثل)
 عام ١٨٤٢ ، ومجموعة من الألغاز الفنلندية
 حوالي الألفي لغز في عام ١٨٤٤ .

ويصل حجم الكاليفالا في صورتها الأخيرة الى
 ما يربو على الثلاثة والعشرين ألف بيت من الشعر
 تنظمها خمسمائة أغنية ملحمية وكان لورنوت
 قد تلقى هذه الأغاني الملحمية من أفواه العامة
 في مناطق متعددة من ألمانيا ، ثم شرع يرتبها.
 في حلقات ، تدور كل واحدة منها حول بطل من
 أبطال الملحمة - ثم أنه أضاف الى النصوص
 التي جمعها من الرواة ، جانباً من النصوص ،
 كتبه هو ويوصل الى ٦ في المائة من مجموع
 أبياتها .

وهكذا ، فإن لورنوت قام بجمع مادة
 الكاليفالا الأساسية من أفواه روائها ثم قام
 بتصنيفها وترتيبها وفقا لما ظنه ترتيبا صحيحا
 يكشف عن وحدتها الداخلية ، ثم أنه ربط بين
 أجزاءها أو استكمل بعض أجزائها ، بأبيات
 من وضعه هو .

وبعد الياس لورنوت ، يأتي تلميذه
 « كارل كرون Kaarle Krohn » « ١٨٨٣ -
 ١٩٣٣ » الذي عين أول أستاذ للفولكلور المقارن
 في جامعة هلسنكي .

وكان كرون قد بدأ منذ كان تلميذا يجمع
 الحكايات الفولكلورية (التي بلغ عدد النماذج
 التي جمعها عندها كان كرون في العشرين أو

وعند خدينتها عن أبرز الفولكلوريين في
 فنلندا ، وأبرز ما بذلوه من جهد ، ينبغي ان
 نبدأ بالإشارة الى الجمعية الأدبية الفنلندية التي
 أسسها في عام ١٨٣١ جماعة من شباب أساتذة
 الجامعة وكان واضحا أن الدافع الذي دعاهم
 الى انشائها إنما كان دافعا وطنيا ، ذلك أن
 فنلندا كانت خاضعة للحكم الروسي القيصرى ،
 وكان من هدف الذين أنشأوا الجمعية الأدبية
 الفنلندية ، إذكاء ثقافة الفنلنديين في لغتهم
 القومية ، وآدابهم القومية ، وأسلوب حياتهم
 الخاص ، ومع أن الجمعية ، كانت تنادى
 بالاهتمام بالأدب الرفيع والأدب الشعبي ، إلا
 أنها ركزت الجانب الألفى من جهدها على
 فولكلور فنلندا فقد بادرت في عام ١٨٣٥ الى
 توجيه نداء الى سكان المناطق الريفية تدعوهم
 فيه الى أن يقدموا مواد الفولكلور ويعرضوا بها اليها
 كما أنها اخذت تقدم المنح المالية للطلاب ،
 وترسلهم الى المناطق المختلفة من فنلندا ، وتكلفهم
 بجمع المواد الفولكلورية - منذ سنة ١٨٤٠ اخذت
 تصدر مجلتيها Suomi التي تظهر بانتظام
 حتى الآن ، وتشر فيها نماذج فولكلورية مثيرة
 ودراسات علمية لهذه النماذج والمواد .

وفي عام ١٨٨٤ ، أنشأت الجمعية الأدبية
 لجنة خاصة من بين أعضائها للدراسات
 الفولكلورية وظلت منذ انشائها مهتمة اعظم
 الاهتمام ، بثلاثة أمور مهمة ، أولا : جمع مواد
 الفولكلور التي وصل عدد نماذجها الى سنوات
 قليلة ماضية الى ما يزيد على المليونى أنموذج
 وثانيا : تصنيف (أرشفة) هذه المواد طبقا
 لنهج محدد ، وثالثها : دراستها .

ومن أبرز الفولكلوريين الياس لورنوت
 Elias Lonrot (١٨٠٢ - ١٨٨٤) الذي يعتبر
 أهم جامع وناسر للفولكلور الفنلندي وقد درس
 لورنوت الطب وفي أثناء دراسته أخذ يهتم بجمع
 نماذج من الفولكلور (المأثورات الشعبية)
 التي كان يلتقطها من الميدان Field

كما أخذ ينشر بعض هذه النماذج مبتدئا بنماذج
 من الأغاني الذاتية Lyric Songs ، ومهمتها

نحوها ثمانية آلاف حكاية) وذلك فضلا عن نماذج الماثورات الشعبية الأخرى (الأمثال - الألغاز - الأقوال السائرة الخ) .

ولعل أهم ما أنتج من أعمال ، هو الجانب الدراسى النظرى ، ومحاولة الوصول الى منهج لتصنيف المادة الفولكلورية ففي سنة ١٨٩٠ ، وضع تصورا للدراسات الفولكلورية على النطاق العالمى ، التى رأى أن تعتمد على أكبر قدر ممكن من مواد الفولكلور المجموعة فى العالم ومثل هذا التصور يشمل تصنيف وفهرسة Classification and Cataloguing

الماثورات الموجودة فى المخطوطات والأرشيفات وغيرها من مصادر المواد الفولكلورية المجموعة بالفعل ، كما يتضمن هذا التصور الوصول الى نظرية لدراسة تلك المواد .

وعالم الفولكلور الفنلندى الثالث هو « آنتى أدنى » (Anti Aarni) (١٨٦٧ - ١٩٢٥) الذى طور وأتم المنهج التاريخى الجغرافى وقد استطاع أدنى أن يصنف كل الحكايات الشعبية المعروفة الشهيرة فى أوربا ، ويعطى كل واحدة منها رقما مميزا ، بحيث يسهل الرجوع إليها طبقا لفهرس الطراز Type Index الذى وضعه Stith Thompson وهذا الفهرس وسعه بعد ذلك وأصبح فهرس الطرز المعروف فى الدراسات الفولكلورية هو فهرس (أدنى تومسون) .

وطبقا لهذا الفهرس ، قام أدنى بفهرسة الحكايات الفنلندية وألغاز استونيا وأغرافات الفنلندية ، وكان أدنى مؤمنا بأن الحكايات الشعبية لا تعيننا على دراسة الأسطورة أو غيرها ما لم نحدد تاريخها بواسطة البحث المقارن .

وقال « أدنى » أنه من الخطأ الاعتقاد بأن الموثفات هى العناصر ذات البقاء من الحكايات وأن الرأى عنده هو أن لكل حكاية شعبية مكوناتها الخاصة .

وقد أثبت أدنى صحة رأى بنفى ، الخاص بالوطن الأصلى للحكايات الشعبية الأوربية (قول بنفى أن الهند هى هذا الوطن قول صحيح فى نظر أدنى) ولكنه أثبت أن هناك أيضا حكايات شعبية ، نشأت فى أوربا ذاتها أثناء عصورها الوسطى .

★ ما هى أهم الملاحظات الناتجة عن الإشارة الى تعدد مدارس الفولكلور وتواليها ؟

— تظهر الاشارات التى أوردناها عن مدارس الفولكلور على ما يلى :

١ - أن ميلاد هذا العلم ، قد بدأ مع ميلاد ونمو عدد من العلوم الأخرى فى أوربا أثناء تاريخها الحديث ، ومنها علوم اللغة ودراسة لهجاتها وألفاظها وصوتياتها وعلوم الاجتماع والتاريخ ، ودراسة الثقافات .

٢ - أن منساج جمع مادة الفولكلور ودراستها ، قد تأثرت كذلك باستقرار بعض المناهج المهمة فى العلوم الأخرى كالمناهج المقارن (الذى استمارة بعض الفولكلوريين من الدراسات اللغوية والاجتماعية ودراسات الثقافات) .

٣ - أنه فى سياق القرن الماضى ، تجبعت فى بعض مراكز البحث الجسامى والعلمى فى أوربا ، كميات كبيرة من نماذج الماثورات الشعبية ونماذج الفولكلور ، المستقاة من بيئات محلية وإقليمية ، ومن ثقافات أوربية وآسيوية وأفريقية وأمريكية وإسترالية أى من ثقافات الاجناس البشرية على اختلافها .

٤ - يتضح لنا كذلك أن نمو علم الفولكلور يعتمد (أ) على الجمع الميدانى لنماذج الماثورات المتداولة (ب) تصنيفها وفهرستها (ج) الفحص عنها واستنباط النتائج منها .

(٦) ص ٦٤ من معملية الفولكلور مادة
Anthropological School

(٧) في الجيولوجيا detritus نثار الصخور .

(٨) في الجيولوجيا Fossil بقايا كائنات حيوانية
أو نباتية متحجرة .

(٩) Primitive culture : researches into the
Development of Mythology, philosophy Religion,
Language, Art, Customs,

(١٠) Researches into the Early History
of Mankind, .

(١١) Anthropology (A Handbook.

(١) Standard Dictionary of Folklore,
Mythology and Legend, (Ffunk and Wagnalds

(٢) الميثولوجيا والاصول الاولى للفولكلور .

(٣) صفحة ٦٢ من
The Study of Folklore by Alan Dundes
مطبوع ١٩٦٥ في الولايات المتحدة الاميركية - عدد
الصفحات ٤٨٧ .

(٤) من دراساته :
Natural Religion,
On the philosophy of Mythology.

(٥) ص ٢٠٨ من كتاب (الهند ماذا تستطيع ان
تعلمنا ؟ سلسلة محاضرات ألفت في جامعة كمبريدج
والكتاب مطبوع في نيويورك عام ١٨٨٢ .

India : wBât
can il teach us ? A course of lectures delivered
before The University of Cambridge

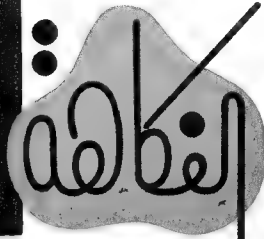


مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب



الفكاهة في الأدب الشعبي

فاروق خورشيد

١ - عل الرغم من التسيج العريض الذي تكونه الوحدات والشخصيات والمواقف الكلمات التي تنطبق عليها كلمة فكاهة إلا أن لهذا المصطلح معنى محددا تجسده واضحا في أذهاننا وضوحا كاملا ، رغم كثرة المصطلحات العلمية المتعلقة بهذه الجزئيات المتعددة التي تكون هذا التسيج العريض الذي نطلق عليه مصطلح الفكاهة . فالواقع أن كل ما يسبب الضحك فكاهة سواء كان هذا الذي يسببه مفارقة لفظية أو عيبا خلقيا ، أو خروجا سلوكيا أو حدثا خارجا عن المألوف أو مازقا مؤلما . أو تناقضا صريحا لمواضع حياتنا سواء كان هذا الذي يسببه طرفة عارضة أو حدثا مسببا للسعادة أو مسببا للألم المر . وسواء كان هذا الذي يسببه سخريّة لأذعة أو قححا صريحا ، أو مجرد ملاحظة وإيماءة لا تسعد أو تؤلم عـلى السواء . فحين نتحدث عن الفكاهة إذن فلسنا نتحدث عن شيء واحد ، وإنما نحن نتحدث عن عدة أشياء تختلف في أسبابها وطبيعتها ، ولكنها آخر الأمر تقع تحت الاسم نفسه وتندرج في فلك المصطلح نفسه .

لأبن مباتي كما تشير إلى حكايات جحا وأشخصية
التمذله ، وخبار الحقي والنوكي ، وكتيب
البلهاء والدرأوش .

ولو أننا نستطيع أن ندرج الأعمال الأخيرة
في مضمار الانتاج الشعبي بالإضافة إلى
الحكايات الساخرة في ألف ليلة وليلة ،
والحكايات والحكايات الضاحكة التي تحول
إلى جوار ما يملؤها من سخرية حكمة الشعب
وقوة حسه بالمخافة ، وبالوقوف المتناقضة التي
هي سمة الحياة ، والتي يخفف أدراكها من
جذبة معاناة الحياة ومتيقظتها ..

٢ - ونحن لم نقصد بهذه المقدمة أن نعدد
موضوع ابتدعه في الأدب الرسمي العربي شعرة
- وتتره ، بقدر ما أردنا أن نلف النظر إلى أن
أدباء العرب ، على اختلاف العصور وفي مختلف
الأجزاء من الوطن العربي عرفوا الفكاهة ،
واستخدموها وأجادوا صوبها المبتدعة ، وأدلو
بدلوهم في استحداث هذا التسييح العريبي
المختلف الألوان والذي نطلق عليه مصطلح
الفكاهة .. وليس من شك أن هذه الاستجابة
منهم لهذا الفن تعني تعبيرة عن مزاج أصيل تكون
على مدى العصور عند شعوب العربية وكتابتها
ومفكرها . وإذا كان هذا المزاج قد وجد
متنفسه في الأعمال الرسمية للأدب ، وكذلك في
المتفرقات الشعبية المتداولة في المجتمعات
الشعبية كالف ليلة وليلة ونوادير جحا وأشعب
والمؤلفات التي ذكرتها سابقا وكذلك في حكايات
النوادير والنكت والحكايات والأمثال ، فمما لا شك
فيه أن الأعمال الشعبية المتكاملة والمسماة بالسير
الشعبية قد حظيت إلى حد كبير بتغلغل هذه
الروح الفكاهية فيها بصورة واضحة وملموسة
.. فهذه الأعمال - وإن اعتمدت على أصول
حقيقية في البؤرة الرئيسية التاريخية للأحداث
والأبطال ، إلا أنها حملت التراكمات اللولكلورية
لشعب العربي على مر العصور واستطاعت أن
تعكس صراعاته الطبقي والاجتماعية من ناحية ،
وصراعاته السياسية من أجل البقاء في عالم
متطاحن من ناحية أخرى .

وهي إلى جوار هذا كله أعمال تجمع الحس
الشعبي المرفه بقضايا المتجددة وأهدافه التي

وقد عرف الأدب العربي في مختلف عصوره
أنواعا متعددة من مكونات هذا التسييح الذي
نسميه الفكاهة ، عرفها في شعوره وعرفها في
نثره على السواء ، وامتلات دواوين الشعير
العربي منذ العصور الأولى بألوان السخرية
من الأعداء حدا وصل بالشعير العربي أن يكون
من ضمن أغراضه الرئيسية فن الهجاء . وهو
فن يعتمد على السخرية من الخصم سخرية
حاددة تخرج بالأمر من حد السخرية إحيانا إلى
حد الإقذاع والإيذاء . وبدلا من أن يثير الضحك
فأنه يثير الكراهية مرة ، والاشمئزاز مرة ولكنه
آخر الأمر يعتمد اعتمادا كبيرا على إبراز عيوب
الخصم وتجسيدها لتجريحه والإقراض من شأنه
.. ولعل هذا هو ما دعا المترجمين العرب القدماء

لارسطو أن يترجموا مصطلح (الكوميديا) بفن
الهجاء .. وعرف الشعر أيضا قصائد المجون
وعرف الشعراء المجان كما عرف قصائد الظرف ،
وعرف الشعراء الظرفاء . وهذان النوعان من
القصائد والشعراء عرفتهما الأيام المسترخية
في عمر الحضارة العباسية ، أيام الحال الوافر
والأرض الممتدة ، والفراق الذي يسمح بمجالس
اللهو والمجون والظرف ، في قاعات الخلفاء
والأمراء والأثرياء من بني العباس .

وهذا اللون من الشعر - أو أن شئت الدقة
هذه الألوان من الشعر ، امتدت من الأقوال
الظرفية ذات العناية البريئة إلى أقذاع ألوان
التهكم والسخرية من المحرمات ، والعبث
بالخرافات ، والخروج عن المألوف ، واستنباط
كل ما هو شاذ وغريب في القول والفعل
جميعا .

وكذلك حفل النثر العربي ، بشرة ضخمة
من الأعمال التي تقع تحت اصطلاح الفكاهة ،
ابتداء من النوادر المنتشرة وبكثرة في كل كتب
الأدب والتفسير والتاريخ ، إلى الأعمال الكاملة
التي قامت أساسا على السخرية والفكاهة ،
أما من اللفظ ، وأما من الموقف ، وأما من
الشخصيات المبتدعة ابتداء للواء بهذا الغرض
.. ولعلنا تشير هنا إلى كليلة ودمية ورسالة
التربيع والتدوير وبخلاء الجاحظ والمقامات ،
وكتيب سيبويه المصري ، وكتاب (الفاضوش)



سيرة عنترة بن شداد واستمر في كل السير الشعبية التالية لهذه السيرة حتى غدا تقليدا متبعا في كل السير الشعبية العربية القديمة .. ونحن نجد شبيب إلى جوار عنترة ، وعمر العيسار إلى جوار حمزة البهلوان ، ونجد محمد البطل إلى جوار ذات الهمة ، وعثمان بن الحبل وجبال الدين شيهة إلى جوار الظاهر بيبرس ، والبطل المساعد يقدم عادة في كل السير بطريقة تؤكد تفرد ، وخروجه عن المألوف .. فهو مخلوق بارز مميز ، يحبل من العلامات ما يؤكد ما سيكون له من مميزات عندما يشتد عوده ويأخذ دوره في البطولة طوال السيرة .. وهذه المميزات هي التي ترشحه لثمن تربيته في البيئة نفسها التي يتربى فيها البطل .. أي أن العلاقة بين البطل وبين البطل المساعد تبدأ في أغلب الأحيان في مرحلة التكوين لكليهما .. ويتم تكوينهما - البطل ومساعدته - معا في ظروف تجعل التجارب الذي سنشهد في باقي مراحل السيرة تجارب طبيعيا ومفهوما ..

ففي سيرة عنترة يرتبط عنترة بشبيب وأبيه من أمه ، وتظهر مهارات كل منهما منذ اللحظة التي تبدأ فيها السيرة الحديث عن عنترة أي في نهاية الجزء الأول من السيرة وبداية الجزء الثاني منها .. حيث يعود الصبيان إلى الخيام بعد يوم كامل في الصحراء يريان

يتلمس الطريق نحو تحقيها ، استكمالا لوضعه الحضاري - وقائما بدوره الانساني في صنع حضارة العالم ..

ومن هنا لعبت الفكاهة دورا أساسيا في التصوير القصصي للفن كتابة السير الشعبية ..

٣ - وتكاد لا تخلو سيرة من سيرنا كلها من وجود الشخصية الجانبية التي في طبيعتها شخصية حادة الذكاء ، قادرة على توليد الفكاهة وقادرة أيضا على خلق المواقف الضاحكة سخرية بأعداء البطل .. وهذه الشخصية الجانبية تمثل في الحقيقة الجانب الذي يعتمد على ذكائه ومهارته في البطولة ، في الوقت الذي يمثل فيه البطل القوة الجسدية والمهارات العسكرية في هذه البطولة .. فكان البطل مع هذه الشخصية الجانبية يكونان صورة متكاملة لمعنى البطولة ومقوماتها .. القوة والجدي في جانب ، والحيلة والسخرة في جانب ، وهما معا يكونان كلا متكامل يتغلب بكل هذه المواهب المتضافرة على أعداء البطل ، ويخوض ماركاة مرة بسلاح القوة الجسدية ومرة بسلاح المهارة والحيلة والذكاء ..

وهذا التقليد - تقليد وجود معاون البطل صاحب الذكاء والحيلة إلى جوار البطل الممثل للقوة والمهارة الحربية - تقليد قديم بدأ منذ

الأغنام ، وأحدهما وهو غنيرة يحمل معه رأسه ذئب حاول أن يفتك بما معه من أغنام فقتله بعصاه ومصل رأسه عن جسده وحمل الرأس إلى أمه ، أما الثاني أي شيبوب فهو يصيح على أبيه شداد بين الكياء والتحيب ويقول ص ٨١ من الجزء الثاني (يا مولاي اجزني من رعى الخرفان ففي هذا اليوم قاسيت الموت والإهوال وكنت اهلك من شدة ما ركضت وجسريت في البراري والوديان ، فوسطهم خروف يجري كالغزال وكلما سبقته وسط الخرفان جفلت يميناً وشمالاً ٠٠ وكلما ركضت لاجمعها لا أجد هذا الخروف الكبير فاجري وراءه حتى أعينه بمصاي من جديد وسط الخرفان ، وما أن يصبح وسطها حتى تجفل وتتشتت وقد ظل حائل على هذا كل الصباح وحتى المساء ٠٠ فقال شداد : ويلك هذا أمر كبير من هذا الخروف المحقر قدلني عليه حتى أذبحه وأريحك منه ولو كان ما بي غنى عنه ٠٠ قال له شيبوب : ها هو يا مولاي يحقد يميني إلى، فلا رعا الله ولا حياة وما أكبر (أذاه) ٠ فنظر شداد فإذا به تلعب فأمسكه وذبحه ، ثم أن شداد التفت إلى زبيبة وقال لها اعلمي أن أولادك شياطين فلا تفارقهم اجمعين) ٠

والموقف الموصوف هنا يعكس أولاً شجاعة غنيرة وثانياً جسارة شيبوب وسرعته في الجري فغنيرة هو الذئب وشيبوب هو الثعلب ٠٠ والموقف القصصى نفسه موقف كوميدى لغللة شيبوب وتعرضه لخطر الثعلب ، وتعرض الخرفان التي يرعاها لخطر أيضاً ٠٠ والفكاهة هنا تأتي من المفارقة وهي بمعنى آخر فكاهة موقف وليست فكاهة لفظية ، أو فكاهة السخرية من عيب خلقي أو عقل ٠٠ ويسرع كاتب السيرة فيقدم لنا منظرًا ضاحكاً أثر هذا المنظر مباشرة شديد الدلالة أيضاً على شخصية بطله ، فغنيرة يخالف أوامر أبيه ويخرج لا يرضى الغنم وإنما ليركب الخيل ويتعلم الطعن بالقصب ولم يكن أمامه ما يمتنع عليه سوى عباده وعبادة أخيه يطعنهما بالقصب حتى ملأهما بالخروق وجعلهما مرقاً تالفة ، ويخشى الصبيان العودة بالعبادات التالفة المزدقة فيتسلل شيبوب إلى مرقد الرعاة حيث يبذل العبادتين المزدقتين

بغير ضأ ٠٠ وتعلقت الفتنة بين الرعاة حينئذ يتحرر هذا الأمر ٠ ثم حين يسرق غنيرة للعباءات العبيد ، يأخذ شيبوب في إبدائها بعبادات الناس النيام حتى اشتلت الفتنة بين الناس وكثر الاتهام واللفظ ، إلى أن يغلب النوم شيبوب يوماً فلا يبذل العبادات المزعومة ويصبح امرأ متساهلاً متوعها ، ويتفتق ذهن شيبوب عن كدبة ضخمة يطعل بها تمرق العبادات فيقول لشداد ص ٨٤ ج ٢ (أنا أخبرك أننا دخلنا بالأموال إلى شعب الوادي وأطلقنا الدواب في المرعى واذا قد خرج علينا جراد عظيم يبلغ حتى سد دم الوادي ، فطيناً من كل جانب مردده بالعبي ، فخرقها ولولا أننا فعلنا تلك الأفعال لدن قد ضيع منا النوق والجمال ٠٠ وقال شداد: أتكذب يا ولد ؟ منذ متى رأينا أو سمعنا أن الجراد يفعل بشيا الناس بهذا ٠٠ وقل له : نعم وحياتك يا مولاي لأن فيهم جرادة كبيرة. قد المصفور ٠٠) والفكاهة هنا تمكس سرعة البديهة والمفارقة فهي مع كونها فكاهة تعتمد على المغالطة إلا أنها أيضاً توظف في تحديد شخصية البطلين أحدهما لا يجب إلا بالزوال والطمأن ، والآخر يستخرج الحيلة من أشد المواقف بأساً لينتجو بنفسه والبطل معاً من المازق ٠٠ والمواقف التي يلعب فيها شيبوب دوراً رئيسياً تتسم كلها بهذه السمات التي تبرز منذ الصفحات الأولى من السيرة ٠٠ فهو لا يعرف حدوداً لحيله ومهاراته ، وهو لا يراعى قيمة لعظيم أو ملك ٠ وهو مع هذا كله يعرف من أمور الغيب فتونا متعددة ، فهو ماهر في سبل الخيل أو سرقتها وهي مهارة تحتاج إلى قدرات تفوق قدرات الإنسان العادي لما انصف به العرب من حرص على خيولها المشهورة وحيطه بألفه في حمايتها من السرقة ٠ كالاختفاء والتسلل والتسكّر والابتكار وقوة الاحتمال صفات أساسية تكون (شيبوب) كتقليد متبع في باقي السير ، يسميه مبدعو السير باسم (عيار البطل) ٠٠ وتجنّب نجد هذا الاسم مستعملاً كاصطلاح على الشخصية في سيرة (حمزة البهلوان) ج ١ ص ٧ ، حين يرى الأمير إبراهيم الطفل عمر الذي ولد في غير أوانه يأمر بقتله إلا أن الوزير يرزجه معتقه من قتله ويقول للأمير إبراهيم بعد أن يتأمل المولود

(ان له ساعدا قويا يخلصه على الدوام عند وقوعه في الشدائد والمصاعب فخذته ورده مع ابنك واعتن به كل الاعتناء فهو عصا ابنك يتوكأ عليها في حياته ويحتاجه في كل اوقاته .. فاجاب الأمير طلب الوزير ودفع الغلام الى المراضع ليكون على الدوام مع ولده ، وقد سماه عمر . وهو عمر العيار ويكون عيار الأمير حمزة كما يأتي معنا ان شاء الله) .

وهذه الجملة في الحقيقة ترسم الهدف الواضح من الشخصية الجانبية المتميزة بالمهارة والذكاء وبالدهاء والمخبت ، ثم القادرة على الاقدام على الأعمال التي لا ترصاها صفات البطل . وهي ما يسميها كاتب السيرة هنا باسم (العيار) .

و عمر (العيار) تقدمه لنا سيرة حمزة البهلوان ، بطريقة ساخرة فعندما ولد الأمير حمزة ، امر أبوه بأن يؤتى بكل ولد ذكر ولد في اليوم نفسه الى الديوان ليحظى أبوه بالمنح والهدايا تيمنا بولد ابنه ، وتقول السيرة ص ٧ ج ١ : (كان أحد عبيد الأمير ابراهيم متزوجا بجارية سوداء وكانت حاملا في الشهر السابع أي لم يتم حملها بعد ، فلما رأى أن الأمير يدفع الأموال لأبائه مولود اليوم رفض الى زوجته وقال لها لدى الآن عسك تأتي بذكر فيكون لنا البخير العظيم ، فقالت له ليس الآن وقت ولادتي وكيف يمكن أن ألد اليوم والله لم يسمح به ، فحنق منها وأخذ « دقر » الباب وضربها على ظهرها وهي تصيح وهو يضربها ويعذبها حتى سقط الولد فاذا هو ذكر أسود فاسرع في الحال وقطع سرتة ولفه بخرقه شتيقة وسرع الى الأمير) .

مولد عمر العيار يحمل في ذاته موقفا فكاهيا ، ولكنها فكاهة غليظة ، وهكذا ستكون فكاهات عمر وحيله بأعداء الأمير حمزة ، تتسم بالذكاء والخفة حقا ، ولكنها غليظة ثقيلة الواقع تكلهم أرواحهم في أغلب الأحيان ، ولكنها تنجو بالأمير حمزة من المهالك بغضل ما بها من سمعة الحيلة والتقدير على التصرف ، وعدم الاحجام عن استخدام كل الوسائل في تحقيق النصر . مصطلح العيار نجد بدلا منه مصطلحا آخر هو (العيساق) الذي نجده مستعملا في سيرة الظاهر بيبرس ليلقى على أحد الأبطال

الجانبين في هذه السيرة وهو (عثمان بن الحبل) الذي يحذر وزير مصر الظاهر بيبرس من التعرف عليه وادخاله في خدمته فيقال له ص ٢١٨ المجلد الأول : (اصحى) تخضع رجلا يقال له عثمان بن الحيلة لأنه رجل جبار لا يصطلي له بنار في أرض مصر وقد أذل أهلها ، وما دأبه الا خطف المساييم ، ولا يبالى من الأكابر أو الأصاغر) ولكن هذا المنع نفسه هو الذي يدفع الظاهر بيبرس الى البحث عن عثمان بن الحبل ليأخذه في خدمته ، وتلعب الصدق دورها حتى يلتقى بيبرس بعثمان ، ويحاول عثمان الغدر بيبرس الا أن بيبرس يتغلب عليه ويضربه ضربا موجعا . ويهرب عثمان الى أمه التي تقدم له الطعام ، ولكنه لا يأكل ويقول لأمه (شبيلى يا حيلة فقالت له يا ولدى لاي شيء لم تأكل وانت قلت أنك جيعان وما هي عادتك وانت (أبو عياف مصر) وأنت قتلت الولاة وكرشت الوزير فما بكيت) . فيقص عليها قصته مع بيبرس فتوصيه بحق (المبرقة بالأنوار) أي السيدة نفيسة أن يخلص في خدمة بيبرس . والواقع ان مشهد لقاء بيبرس بعثمان مليء بالمواقف الشككية منذ اللحظة الأولى . فحين يسأل بيبرس السائس عقرب سائس الأمير نجم الدين أن يبحث له عن سائس يخدمه يدور بينهما الحوار التالي ص ٢٢١ مجلد « ١ » .

(قال بيبرس : يا عقرب أريد أن أسالك عن شيء .. فقال له عقرب : ماهو يا سيدي ، فقال : أنا مرادى واحد سائس يكون يظفني مخصوص حتى اذا ركبت يكون ذاتها معي وأنا مرادى منك تعلمنى أين تباع السائس .. فقال له : أنتعب سائس خشب والا سمك والافراز والا طين .. فقال له بيبرس : انه من بني آدم فقال له عقرب : بني آدم يباعوا يا شبيلى ، فتبسم بيبرس من كلامه وقال عقرب ان بني آدم خلتهم الله تعالى لا يباع منهم الا العبيد والمعاليك وانما السائس آخر يا شبيلى فضحك بيبرس من كلامه) والسخرية في الحوار هنا من أكبر الظواهر التي تميز سيرة الظاهر بيبرس عن غيرها من السير ، ولا يساويها في هذه الظاهرة الا سيرة علي الزبيقي ، ولعل هذا يعود بالدرجة الأولى الى أنها تكتب عن شخصيات مصرية . وهي في

ان له ساعدا قويا يخلصه على الدوام عند وقوعه في الشدائد والمصاعب فخذته ورده مع ابنك واعتن به كل الاعتناء فهو عصا ابنك يتوكأ عليها في حياته ويحتاجه في كل اوقاته .. فاجاب الأمير طلب الوزير ودفع الغلام الى المراضع ليكون على الدوام مع ولده ، وقد سماه عمر . وهو عمر العيار ويكون عيار الأمير حمزة كما يأتي معنا ان شاء الله) .

وهذه الجملة في الحقيقة ترسم الهدف الواضح من الشخصية الجانبية المتميزة بالمهارة والذكاء وبالدهاء والمخبت ، ثم القادرة على الاقدام على الأعمال التي لا ترصاها صفات البطل . وهي ما يسميها كاتب السيرة هنا باسم (العيار) .

و عمر (العيار) تقدمه لنا سيرة حمزة البهلوان ، بطريقة ساخرة فعندما ولد الأمير حمزة ، امر أبوه بأن يؤتى بكل ولد ذكر ولد في اليوم نفسه الى الديوان ليحظى أبوه بالمنح والهدايا تيمنا بولد ابنه ، وتقول السيرة ص ٧ ج ١ : (كان أحد عبيد الأمير ابراهيم متزوجا بجارية سوداء وكانت حاملا في الشهر السابع أي لم يتم حملها بعد ، فلما رأى أن الأمير يدفع الأموال لأبائه مولود اليوم رفض الى زوجته وقال لها لدى الآن عسك تأتي بذكر فيكون لنا البخير العظيم ، فقالت له ليس الآن وقت ولادتي وكيف يمكن أن ألد اليوم والله لم يسمح به ، فحنق منها وأخذ « دقر » الباب وضربها على ظهرها وهي تصيح وهو يضربها ويعذبها حتى سقط الولد فاذا هو ذكر أسود فاسرع في الحال وقطع سرتة ولفه بخرقه شتيقة وسرع الى الأمير) .

مولد عمر العيار يحمل في ذاته موقفا فكاهيا ، ولكنها فكاهة غليظة ، وهكذا ستكون فكاهات عمر وحيله بأعداء الأمير حمزة ، تتسم بالذكاء والخفة حقا ، ولكنها غليظة ثقيلة الواقع تكلهم أرواحهم في أغلب الأحيان ، ولكنها تنجو بالأمير حمزة من المهالك بغضل ما بها من سمعة الحيلة والتقدير على التصرف ، وعدم الاحجام عن استخدام كل الوسائل في تحقيق النصر . مصطلح العيار نجد بدلا منه مصطلحا آخر هو (العيساق) الذي نجده مستعملا في سيرة الظاهر بيبرس ليلقى على أحد الأبطال

الأجزاء الساخرة تتحول الى أعمال يقوم ببطولتها أولاد البلد المصريين من الحسينية ، من سياس وعطارين وخضرية وحامهين وحوانية وأصحاب حرف . ويخضع كاتب السيرة لحوارهم ومنطقهم ، فيمتلئ حوارهم بالسخرية والفكاهة الملفظية ذات الدلالة المرة الجارحة ، كما رأينا في الحوار بين سياس ومملوك ، وحين يحاول ببيرس العثور على عثمان يعرف عنوانه في حارة المراغة والقرى الطويل ، ولا يفغل كاتب السيرة هنا الفرصة في اللعب ببطله الأعجمي وسط حوارى مصر ، فيسأل واحدا في الطريق عن العنوان ص ٢٢٨ (قال ببيرس لرجل سائر في الطريق ؟ يا أبى أين المراغة التى فيها القبر الطويل ؟ فقال له الرجل يا شبلى أنا ماليش قبر لأنى على قيد الحياة ولا لى قبر طويل ولا قصير . فقال له يا أبى هذا اسم حارة بتتاع سياس ، فقال له : يا سيدى انت لسانك تركى وأنا مالى معرفة بالتركى) . والواقع أن الحوار الساخر والفكه يمكن أن يدرس دراسة وافية فى هذه السيرة ، وفى سيرة على الزبيق التى تحتشد به أيضا . وسنستعرض ان موقف السخرية من الممالك والمفتصبين من الأجانب للحكم والثروة فى البلاد معلم أساسى ورئيسى للحوار التى يقوم عليها هذا الحوار . كما أن نجاح هاتين السيرتين فى تعميق الشخصيات الجانبية وإعطائها إبعادا إنسانية واضحة تيسر للكاتب عناصر من الفكاهة لا تتوافر فى غيرها من سير البطولة الجسدية الخارقة . فهذه السير تدخل بأحداثها فى قلب الشعب نفسه ، وتعتمد البطولة فيها على الذكاء والحيلة أكثر مما تعتمد على القوة الجسدية الخارقة . فقد تعمد المجتمع وتشابك وأصبحت بالتالى مهارات العقل أكثر بروزا فى البطولة من مهارات الجسد ، والمهارات العسكرية ، ولهذا فنحن لا نجد البطل الجانبى فى السير المتأخرة نسبيا بطلا واحدا ، بل يتعدد الإبطال الجانبيون ويكثر . وفى سيرة الظاهر ببيرس نجد الى حوار عثمان بن الجبل شخصية شيخة جمال الدين صاحب ملاعيب شيخة التى اشتهر أمرها بين جماهير الناس كدلالة على سسمة الحيلة والذكاء . وشيخة جمال الدين يتفوق على عثمان .

بن الجبل من حيث القدرات ، فهو بارع فى التنكر واستعمال البنج والسموم وكذلك استعمال أدوات اللصوصية المختلفة التى برع فى استعمالها مشايد الجبل ولصوصه . . وحين نصل الى سيرة على الزبيق فستصبح البطولة جامعة بين المهارة الجسدية وبين المهارة العقلية تلى السواء . اذ يصبح البطل على الزبيق حمو الفارس وهو العيار فى شخص واحد ، وتصبح حيلة او مناصفة التى تضحك مصر كلها على عدوه صلاح الكلبى . وتجعل منه سخرية الناس وليدة القدرة على الحرب والضرب ، ووليدة القدرة أيضا على الاحتيال البارع بكل صوره وبكل فنونه . . ويستعمل البطل السيف والرمح تماما وبالقدرة نفسها التى يستعمل بها حبال التسلق وأدوات التنكر والبنج والسموم ومعنى هذا ان البطولة لم تصد تمثل النموذج الأعلى للمجتمع ، أى الفارس ، وإنما أصبحت تمثل ابن الشعب العادى الذى ينتقم لما يقع عليه من قهر وظلم على يد حكامه باستعمال ذكائه وحيلته ، تحديه قلوب البسطاء من الناس من اصحاب الحرف والمهن الصغيرة ، وما يجعس مهاراته من نوع المهارات الشعبية التى تروق عامة الناس ، والتى لابد ان يمتزج فيها عامل السخرية من العدو بمامل النصر عليه . ومن هنا تكثر المواقف الفكاهة أو التى يمكن ان نسميها باسم المواقف الكوميديا . كما تكثر الشخصيات الخارجة عن المألوف أو الشديدة الخصوصية بحيث تصلح بحكم وجودها لاثارة السخرية أو الضحك أو خلق الموقف المرح .

فشخصية التركي المتغطرس صلاح الكلبى فى على الزبيق ، أو العمامى الأبله ، أو اليهودى أو المغربي الساحر فى السيرة نفسها ، وكذلك ظهور شخصيات جوان واليرتقش الجاسوسين الصليبيين فى الظاهر ببيرس ، أو شخصية عقبة شيخ الضلال القاضي المسلم فى الظاهر والجاسوس الصليبي فى الأعماق ، وكذلك شخصيات العمار والخضرى والتربى فى الظاهر ببيرس ، كلها تعطى فرصة ضخمة لخلق المواقف المقلدة أو الحميمة التى تثير الفكاهة . وكذلك تزخر السير فى هذه المرحلة بالشخصيات الشريرة ذات الطابع الخلقى المميز كالأعمور

اسم أبو محمد الكسلان الذي تقدمه السيرة في ص ١٠ من الجزء السادس من ذات الهمة يقولها (وان الحصين بن ثعلبة السلمي كان له ولدا اسمه عبد الله ولقب بأبي محمد ، وكان والده قد كتبه في ديوان المجاهدين وكان له في كل سنة خمسمائة دينار ولكنه ما كان يحضر حرب ولا طعن ولا ضرب لأنه كثير الفزع والهلع زائد القذارة والكسل ، مقعد لا يقدر أن يقوم على قدميه ، وإن أكل يكسل أن يحرك شفتيه، يفزع من الماء إذا سرى ومن النور إذا ازدحم ، وكلما زقزق الفار في الدار يهرب في ثياب أمه ويقول هذا من العباد ، ومن جملة كسله أنه إذا كان نصفه في الظل والنصف الآخر في الشمس وهو نائم يكسل أن يزحف من الشمس الى الظل وقد اقتصرنا في الكلام في وصفه والسلام) هذه الصورة الكاريكاتيرية لأبي محمد البطال تنقلب بعد حين قليل الى عكسها تماما فهذه الواجبة انما كانت تخفى ذكرا نادرا وقدرة على الحيلة تمكنه من التعلم من القاضي عقبة ومن سرقة كتاب ينبوع الحكمة الذي فيه علم اللغات والمسائل في كل العلوم ، وبه يتمكن من التغلب على القاضي عقبة وكشف سره آخر الأمر . وهذه المقدمة لا شك تليها عدة تقدمات تعتمد على الموقف الضاحك الساخر الذي يصور فيه الكاتب كسل أبي محمد وجبنه ثم بعد هذا تفوقه وسعة حيلته وشجاعة قلبه .

والواقع أن السير الشعبية مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الكوميدية المسرحية والروائية كما هي مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الدرامية فالفكاهة فيها كما قلنا تعتمد على الشخصيات والموقف والحوار ، وهي أيضا تتدرج من الطرافة البسيطة الى أن تصل الى الموقف الساخر المعقد شديد التعقيد الذي يمزج الفكاهة الساخرة المرة ، بالحس التراجيدي الانساني المرهف .

والأعرج والمشوه كجظلم بظاها ، وعقريب في الظاهر يبيرس مثلا ، مما يتيح حركة أكبر لظهور عوامل السخرية أو الفكاهة العملية أو الموقفية الناضجة . وتبرز شخصية الملك الصالح أيوب ووزيره شاهين كزوجي يقدم لنا لونا جديدا وجادا في الفكاهة المستعملة في الظاهر يبيرس فالملك الصالح أيوب ولي من أولياء الله يعلم الغيب ، ويطلع على ما لا يعرفه أحد من بواطن الناس ، ولكنه لا يستطيع أن يكشف عن علمه الباطن إلا ضاعت ولايته ، وكذلك وزيره شاهين زاهد عابد بمسائله في تقواه وفي (وصوله) الى معرفة الغيب ، ويتم الحديث بينهما دائما (بالكناية) فحديثهما له ظاهري وهو ما يفهمه الناس من كلامهما ، وله باطن لا يفهمه إلا هما معا ، ومن له مثل مكانتهما في العبادة والزهد ، وهذا يخلق في الحوار متناقضات تحدث الفكاهة اللفظية التي يحبها العوام من أهل مصر كثيرا ، وخاصة إذا اقترنت باستعمال الأسماء المركبة ذات الطابع الفكاهي والتي يطلقونها على من يريدون السخرية منه كشواهي ذات الدواهي وزيطة نطاط الحيطه وأبو نجوطه ودقمان ودقه وخنفس وهيشم وغزبه الجبله .. الى آخر هذه الكنى التي يولع بها اولاد البلد وتصبح في حد ذاتها رمزا ساخرا مثيرا للضحك على من يطلقونها عليه .

ونحن نحس أن السيرة الشعبية اهتمت بالمفارقة أقصى اهتمام . فليس كل ظاهر حقيقة لا جدال فيها . بل ربما يخفى الظاهر باطنا مناقضا له كل التناقض ، كما هو الحال في الملك الصالح ولي الله ووزيره شاهين . وكما هو الحال في عقبة قاضي القضاة ، الذي هو جاسوس الصليبيين . وكما هو الحال في شخصية أبو محمد البطال في سيرة ذات الهمة ، وهو الشخصية المتكررة في ألف ليلة وليلة تحت



مورفولوجيا

الحكاية

تأليف : فلاديمير بروب

ترجمة : عبد الحميد حواس

سهير فهمي

بين يدي الترجمة

ما أشد حاجتنا للعودة الى الأصول •

وتبرز هذه الحاجة ، فارضة نفسها مطلبا حياتيا ، في مناخ اضطربت فيه القيم
الخلقية والثقافية والعلمية ، بل والعقلية أيضا •

ففي مثل هذا المناخ ، تصبح العودة الى أصول الانجازات الفكرية والوقوف
عنها ، درسا وتحليلا وتقويما ، ركيزة لاعلاء الوعي النقدي وتأسيسه ، وليس
للتحصيل المعرفي فحسب •

وكتاب « مورفولوجيا الحكاية » واحد من الانجازات الفكرية التي أسهمت في
صياغة نقلة جديدة في التكوين العقلي المعاصر ، ولا تقتصر قيمته على ما أضافه إلى
مجاله النوعي فحسب • ومن هنا أهمية عودتنا اليه قراءة ودرسا وتقويما •

لقد زاوج « مورفولوجيا الحكاية » بين مشروعين منهجين :

المشروع الأول : وكان يتشارك فيه طليعة فكرية من أوروبا الغربية ، في نهاية

القرن التاسع عشر ، كان يسعى الى درس الظواهر الانسانية درساً منهجياً يرتكز على أسس صلبة تمايل في صلابتها مناهج العلوم الطبيعية .

والمشروع الثانى : وكان يتشاور فيه طليعة فكرية فى روسيا ما قبل الثورة اشتهر أعضاؤها فيما بعد باسم « الشكليون الروس » ، وكان يسعى الى الكشف عن الخصائص النوعية الفارقة للظواهر الابداع الثقافى والفنى خاصة . وكانت تقلتهم المنهجية هى تجنب التاملات والاستقاطات التى تتحدث عن « النص » من انغلاق ، والمضى راساً نحو تلمس أدوات التحليل ووسائله التى تمكن من الكشف عن قوانين تكوين النص وصياغته من الداخل .

ويمكن خلف هذين المشروعين فكرة محورية تؤمن بقدرة العقل البشرى على مواصلة فحص ظواهر الوجود والكشف عن قوانين تكوينها وصيرورتها ، حتى أكثر تلك الظواهر مورانا ومراوعة مثل منتجات الابداع الشعرى . فهؤسسسات البشر وابداعاتهم صدرت عن عقل مدرك واستهدفت غاية وحكمتها قواعد وأعراف وسنن ، ومن ثم فهى ظواهر قابلة لأن تخضع للدرس والتحليل المنهجى . ولكن المشكلة الحقيقية التى تواجهنا الانبعاث هذه المهمة هى ابتداء الوسائل المنهجية القادرة على التعامل مع الظاهرة من الداخل بفعالية دون تبسيط أو تشويه .

وهنا يبرز دور بروب واسهامه . فقد خطى خطوة منهجية كبرى مؤسسا للمستوى الدراسى الأول فى تحليل الظواهر الابداعية : المستوى المورفولوجى . وشأن العالم العبق لم يكنف بالدعوى النظرية ، بل مارسه مع واحدة من أكثر الظواهر الابداعية مورانا واستعصاء : الحكاية الشعبية . تلك الحكاية التى اعتبرت لزمن طويل شيئاً لا قوام له ولا غير ، وكثيراً ما وصفت بأنها « خرافات عجائز » . وعندما اهتم البعض بدراساتها تم تناولها فى اطار فرض الانطباعات والخواطر الفلسفية ، او التاريخية او الايديولوجية ، عليها .

غير أن سوء القصد لاقى عمل بروب ، سواء فى بلاده أو عند انتقاله الى البلاد الأخرى ، وعوق حسن استيعاب منجزه وثمنيته . لقد صدرت الطبعة الأولى من كتاب « مورفولوجيا الحكاية » سنة ١٩٢٨ ، فلكيت غير قليل من العنت واللجاج المدفوع بغوغائية فاشية الحققت الكتاب بالجملة المسمومة ضد الشكلية والشكليين . وإذا كان جهد الشكليين قد وجد امتداده - عملاً وأشخاصاً - فى حلقة براغ اللغوية ، ثم الالاتداد بعد ذلك الى أوروبا الغربية وأمريكا ، فإن كتاب « مورفولوجيا الحكاية » كان عليه الانتظار الى أن تمت ترجمته الى الانجليزية فى أواخر الخمسينيات ثم الى الفرنسية فى وسط الستينيات كما تمت ترجمة ايطالية أيضاً قبل ذلك بقليل . ولعلنا نذكر أن هذين العقدين كانا عصر البنيوية الزاهر ، فتم تعويم مورفولوجيا الحكاية فى هذا التنباز ، مما جرى العمل الى هسالك ونتائج أخرى .

أما فى الأقطار العربية ، فلم تتم ترجمة كاملة للكتاب ، وإن تناوله بعض نقاد الأدب المجددين بالإشارة لمحققين إياه بالتأثير البنيوى ، وزاد بعض دارسى القص الشعبى نسيته الى ما سعى « المنهج المورفولوجى » ولقد سمعنا مرة عن ترجمة ظهرت فى المشرق العربى وأخرى فى مغربه ، وبعثنا طويلاً عن كل منهما فلم نعر على ما يجزم بوجود أى منهما . وقد كان هذا أحد دواعى تاجيلنا نشر ترجمتنا هذه ، رغم شروغنا فيها منذ السبعينيات ، مهتمين لمن « يعبر عنا هذا الكاس » . وكان من دواعى التاجيل أيضاً ، محاولتنا الحصول على الأصل الروسى للكتاب فلم نتوفق حتى الآن . ومن ثم فقد وإزناً بين الترجمة الانجليزية والفرنسية ، وهما المتاحن لدينا ، فوجدنا الترجمة الانجليزية تعتمد على طبعة الكتاب الأولى ، بينما اعتمدت الفرنسية على الطبعة الثانية

التي صدرت في ١٩٦٩ ، والتي راجعها المؤلف ونقدها . كما تبين لنا خلال العمل أن الترجمة الفرنسية أكثر دقة ، وخاصة بالنسبة للمصطلحات . لذا اعتمدنا الترجمة الفرنسية أصلاً للترجمة العربية ، مع الاستشارة بالترجمة الانجليزية . وبهذا تعددت مراحل العمل ، ولكنها ، عموماً ، قامت على البدء في نقل الترجمة الفرنسية بالاشتراك مع الأستاذة سهير فهى ، ثم أجرى مراجعة لهذا النقل على الترجمة الانجليزية ، ومن ثم أقوم بالصياغة العربية ، ثم تعرض الصياغة العربية مع الأستاذة سهير على النص الفرنسى لتدقيقها والاطمئنان الى حسن أدائها . وعلى هذا فاني أتعمل مسئولية الصياغة العربية وما قد يشوبها من قصور ، أرجو أن يتسع له صدر القارئ . كما أتعشم في مزيد من صبر القارئ . وتأتيه في قراءة النص لمتابعة المؤلف الذي تميز طريقته في التأليف بالتركيز والجدل .

عبد الحميد حواس

مقدمة المؤلف للمطبعة الثانية

« يجب الإقرار بمشروعية كون المورفولوجيا علماً مستقلاً تتكون مادته الأساسية من الأشياء التي لا تطأها العلوم الأخرى إلا عرضاً وبشكل عابر ، فيقوم بتجميع ما هو مشترك في العلوم الأخرى ليسوغ وجهة نظر جديدة تمكن من فهم سهل وميسر لآونة الطبيعة »

إن الظواهر التي تعنى بها المورفولوجيا ذات دلالة كبيرة ، كما أن العمليات الذهنية التي بمساعدتها تتم المورفولوجيا المقابلة بين الظواهر هي عمليات مطابقة للذات الإنسانية ومقبولة منها ، إلى الحد الذي تصبح فيه أي محاولة — بهذا الصدد — حتى ولو أخفقت ، محاولة جامعة للنفع والجمال معا . »

جوه

على مجموع الحكايات ، بالمعنى الواسع للكلمة ، فإن هذا الجزم قاطع ، في كل الأحوال ، بالنسبة لما يطلق عليه « الحكايات المدهشة » (***).
أي الحكايات « بالمعنى الدقيق للكلمة » .
وعلى هذه الحكايات ، فحسب ، يتوفر كتابنا هذا .

والواقع ، أن الكتاب الحالي ليس إلا الثمرة لعمل طويل كثير التدقيق . إذ أن مقارنات من هذا النوع تتطلب من الباحث قدراً من الصبر . وإن كنا حاولنا أن نصوغ معالجتنا في صورة لا تجعل صبر القارئ في امتحان صعب ، وذلك بالتبسيط والاختصار كلما أمكن .

ومن ثم ، مر هذا العمل بأطوار ثلاثة .

الكلمة « مورفولوجيا » تعنى دراسة الأشكال (***).

ففي علم النبات ، تشير « المورفولوجيا » إلى دراسة الأجزاء المكونة لنبات ما ، وعلاقة كل جزء من هذه الأجزاء بالآخر ثم علاقته بالكل ، أو بعبارة أخرى : درس بنية هذا النبات .

أما بالنسبة للحكاية ، فما من أحد فكر في إمكانية وجود مفهوم أو مصطلح « مورفولوجيا الحكاية » ، مع أن فحص أشكال الحكاية الشعبية ، الفولكلورية ، ووضع القوانين التي تحكم بنيتها هي دراسة ممكنة — بالفعل — وبدقة تماثل دقة مورفولوجيا التكوينات العضوية . وإذا جاز أن يكون الجزم بإمكانية هذه الدراسة غير منطوق

التحول La Mitamorphose ، أى تبديات الحكاية La transformation كما عرض جدولا مقارنة مطولة (لم يرد منها هنا الا عناوينها المذكورة في التبت) • وقد كان العمل كله مسبقا بنبرة منهجية أكثر صرامة • ذلك أننا لم تكن نرمي الى تقديم دراسة في بنية الحكاية الكورفولوجي فحسب ، بل سعيها - أيضا - الى درس بنائها المنطقي الخاص ، الأمر الذي يرسى أسس درس الحكاية درسا تاريخيا •

وعموما ، كان العرض أكثر تفصيلا • والعوامل التي بسدت هنا مفردة كانت موضع فحوص ومقارنات موسعة • وعملية عزل العوامل هذه هي محور العمل كله وعلى أساسها تتحدد نتائجه •

وعلى أى الأحوال ، فإن القارئ المتمرس سيكون قادرا على أن يكمل بنفسه هذا العمل المصغر •

وتتميز هذه الطبعة الثانية للكتاب عن طبعته الأولى بعدد من التصويبات ، وبعرض أكثر تفصيلا لبعض الأجزاء • وقد حذفت من القوائم البيبلوغرافية المراجع غير الوافية أو التي صارت قديمة • كما كتبت مصادر مجموعة أفانسا سيميف (***)) وفقا للطبعة السوفيتية التي جددت الطبعة السابقة على الثورة •

في البداية ، كان تقصيا موسعا ، مع عدد كبير من الجداول والرسوم التخطيطية والتحليلات • ولكن ، تبين استحالة نشر عمل من هذا القبيل • فقد كانت ضخامة حجمه كافية للاحجام عن نشره ، ان لم يكن لأى سبب آخر • فاتجهنا الى اختزاله واضعفين في الاعتبار أن يكون فى أصغر حجم مع الاحتفاظ بأكبر محتوى • بيد أن عرضا مختصرا ومضغوطا بهذه الصورة صار بعيدا عن متناول القارئ غير المتخصص ، إذ أنه أصبح أشبه بالأجرومية أو بمرجع فى الهارمونية • لذا تعين تعديل صورة العرض وتبسيطه •

ومن المعلوم أنه توجد أشياء لا يمكن أن تقدم فى صورة مبسطة • ومازال العمل الحالى يحوى بعضا من هذه الأشياء • إلا أنه يخيل الى أن العمل فى صورته الحالية قد أصبح ميسرا لكل شغوف بالحكايات ، رغب فى أن يتبعنا فى متاهة تنوع سيظهر - فى النهاية - وحلة مدهشة •

لقد اضطررنا الى التخل عن أشياء كثيرة - قد يقدرها المتخصص - حتى نتمكن من تقديم عرض أكثر اختصارا وأوفر حيوية • فقد كان هذا العمل - فى صورته الأولى - يحوى - الى جانب الأقسام التى سترها فيما بعد ، تحريبا فى المجال الفنى لصفات الشخصيات الفاعلة acteurs ؛ أى الشخصيات بوصفها شخصيات وليست كأشخاص (: فالحال بالتفصيل مسائل

الفصل الأول

تاريخ المشكلة

• فى المرحلة الراهنة ، يكتسب تاريخ العلم باستمرار مظهرا بالغ الأهمية •
أنا ، بالطبع ، نقدر اسلافنا ونعترف الى حد ما باقتدارات التى أدوها ، وإن كان لا أحد يود أن يعتبرهم شهباء تشدهم اللوائف الخفية ، ولتى كانت أحيانا بلا مخرج ، بدافع لا يقاوم •
ومع هذا كله ، فانا نلاحظ دائما جدية لدى الأسلاف الذين وضعوا أسس حياتنا ، أكثر مما لدى الأخلاف ، الذين يمدحون هذا الارث • •

جوه

بيبلوغرافيته المظهر التالى : كان نشر النصوص نفسها هو الغالب ، كما كان هناك عدد من الأعمال التى تتناول مسألة بعينها ، أما الأعمال التى

حتى نهاية الثلث الأول من قرننا هذا ، لم تكن قائمة المنشورات العلمية المخصصة للحكاية كثيرة الفنى • فضلا عن قلة المنشور ، اتخذت

أفراد • وإن كان بعض هذه المجموعات قد يكون متاحا للمتخصصين • وعن هذا الطريق يمكن توسيع مادة بولته وبولفا في بعض الحالات الخاصة • لكن ، إذا كان الحال على هذا النحو ، هل يمكننا حصر العدد الاجمالي للحكايات التي تحت أيدينا ؟ وهل يوجد من الباحثين من يستطيع بالتقدير الكافي على المادة ، ولو المطبوع منها ؟

في ظل هذه الظروف لا يصح أبدا القول بأن المادة المجموعة لا زالت غير كافية •

وبالفعل ، المشكلة ليست في هوية المادة ، وإنما المشكلة في مناهج الدراسة •

ففي الوقت الذي تمتلك فيه العلوم الطبيعية والرياضية تصنيفا متناسقا ، ومصطلحا موحدا تبنته مؤتمرات متخصصة ، ومنهجية تتحسن بالانتقال من الأستاذ الى التلميذ ، فانا لا نجد لدينا شيئا مماثلا من كل هذا • وذلك لأن تنوع المادة التي تكون الحكايات وتعدد أشكالها ذات الفني التصويري يجعلان الوصول الى الوضوح والدقة عند طرح المشاكل وحلها لا يتأتى دون صعوبات كبيرة •

مهما يكن من أمر ، فالعمل الذي تقدمه هنا لايسعى الى تقديم عرض تاريخي يتتبع دراسات الحكاية • فهذا غير ممكن تحقيقه في فصل قصير تمهيدى • فضلا عن أنه غير ضرورى طالما أن هذا التاريخ قد عولج أكثر من مرة • ولكننا ، سنحاول - فحسب - أن نلقى ضوءا تقديما على الاجتهادات التي جرت سميا نحو حل مشكلات أساسية بعينها ، وأن ننفذ بالتقارب مادين عبر الميدان غير المحدود الذي أنتجت هذه المشكلات •

وما من شك في أنه يمكن دراسة الظواهر والأشياء التي حولنا من حيث تركيبها وبنائها ، ومن حيث أصولها ، أو من حيث العمليات والتحويلات التي تخضع لها • كما ان هناك - أيضا - بديهة أخرى لا تحتاج لآي برهان : لا يمكن الكلام عن أصل ظاهرة ، أيا كانت ، قبل وصف هذه الظاهرة •

غير أن درس الحكاية كان يجري من منظور توليدي Génétique ، وفي أغلب الحالات كان ذلك يتم دون أدنى محاولة لوصف منظم سابق على العمل •

تتناول الحكاية في عموها فقد كانت نادرة • وما نشر من هذه الأعمال ذات السمة العامة كمن له طابع الهواية الفلسفية في أغلب الحالات وتقتصه الدقة العلمية • وتذكرنا تلك الأعمال بأعمال فلاسفة الطبيعة الموسوعيين في القرن الماضي ، بينما نحن في حاجة الى ملاحظات وتحليلات ونتائج محسدة • وقد شخص الأستاذ م • سبرانسكى هذا الوضع قائلا :

« بدون الاستقرار على نتائج تم التحقق منها ، فإن الانثوجرافيا ستظل تتابع فحوصها واضحة في الاعتبار أن المادة التي تم جمعها حتى الآن لا تزال غير كافية لإقامة تجميع • ولهذا ، فإن العلم يعود مرة أخرى الى تجميع المادة وتقويمها سعيا لإفادة الأجيال المقبلة • أما ما هي النتائج التجميعية التي سيتم التوصل اليها ؟ ومتى تصبح في حالة قادرة على إنجازها ؟ فذلك مازال غير معروف • (١) »

لم هذا العجز ؟ ولم هذا الطريق المسدود الذي سلكته دراسات الحكاية طوال العشريين ؟

ان عدم كفاية المادة هو المتهم من وجهة نظر سبرانسكى • غير أن سنوات كثيرة قد مرت منذ كتابته لهذه السطور •

وخلال تلك الفترة ظهر عمل بولته وبولفاكا الرئيسي المعنون : «ملاحظات على حكايات الأخوين جريم » (٢) • وكان ينبع كل حكاية في هذه المجموعة تنويعات Variantes عليها جمعت من أنحاء العالم • وينتهي المجلد الأخير ببيلوغرافيا تسرد المصادر ، أي قائمة بكل مجاميع الحكايات والأعمال الأخرى التي تحتوى على حكايات ، والتي عرفها المؤلفان • وتحتوى هذه القائمة تقريبا على ١٢٠٠ عنوانا • حقا أن المرء يجد بينها نصوصا ضئيلة ليست ذات أهمية كبيرة ، إلا أنه يجد أيضا ، على النقيض ، مجاميع ضخمة مثل ألف ليلة وليلة أو ميسوعة أفاناسييف التي تحوى حوالى ستمائة نص •

غير أن ما ورد في هذه القائمة ليس كل ما هو موجود • إذ لم ينشر بعد عدد هائل من الحكايات ، بل ولم يجر حصر جانب كبير منها • وللازالت هذه النصوص موزعة في أرشيفات مؤسسات مختلفة وفي مجتموعات خاصة لدى

ولن نتناول هنا الحكايات من الوجهة التاريخية ، وانما سنقتصر المعالجة على وصفها . ذلك أن الحديث عن تخلق الحكاية ومنشئها دون اعطاء انتباه خاص لمسألة الوصف - كما حدث من قبل - هو حديث لا جدوى منه تماما . فمن اليبهى أنه يجب معرفة ما هي الحكاية قبل توضيح مسألة أصل الحكاية .

وبما أن الحكايات متنوعة تنوعا واسعا ، ولما كان من الواضح أنه لن تتأتى دراستها على الفور مع كل هذا التنوع الواسع ، لذا يجب أن نعمل على تقسيم مادتها الى أجزاء كثيرة ، أي أن نصنف هذه المادة (Le corpus) .

والتصنيف الدقيق من أولى خطوات الوصف العمل .

وعلى دقة التصنيف تتوقف دقة الدراسة المترتبة عليه . وبما أن التصنيف له مكانه في أساس كل دراسة ، لذا يجب أن يكون هو نفسه نتيجة فحص تهيئتي متعمق . بيد أن التقيض تماما هو ما يمكن أن نلاحظه : إذ يبدو أغلب الباحثين بالتصنيف ، متعجمين إياه من الخارج في جسم المادة ، في حين أن التصنيف يتطلب أن يستخلص من داخل المادة .

وسنرى - أيضا - فيما بعد ، أن كثيرا من تصنيفات المصنفين تفقد أبسط قواعد التقسيم . وفي هذا نجد أحد أسباب الطريق المسدود الذي تحدث عنه سبرانسكي .

ولنقف عند بعض الشواهد .

إن التقسيم الأكثر اعتيادا للحكايات هو تقسيمها الى :

حكايات مدهشة وحكايات الطبايع de mœurs وحكايات الحيوانات (٣) . للوهلة الأولى ، يبدو التقسيم مضبوطا . ولكن ، سواء رغبنا أم لم نرض ، سنثار سؤال : ألا تحتوي حكايات الحيوانات على عنصر مدهش ، بل أحيانا بمقاييس كبير جدا ؟ وعلى العكس ، ألا تلعب الحيوانات دورا مهما جدا في الحكايات المدهشة ؟

هل يمكن اعتبار هذه المحددات دقيقة بالقدر الكافي ؟

على سبيل المثال : يصنف أفانا سيفت حكاية الصياد والسمكة الصغيرة بين حكايات الحيوانات . هل هو على صواب في هذا أم لا ؟ ولو كان مخطئا ، فلماذا ؟ اننا سنرى - فيما بعد - ان الحكايات تغزو بسهولة كبيرة الأعمال نفسها للبشر والأشياء وللحيوانات . وتصديق هذه القاعدة خصوصا على ما يسمى الحكايات المدهشة وإن كانت موجودة أيضا في الحكايات الأخرى . واحد أكثر الأمثلة شهرة في هذا الصدد ، حكاية تقسيم الحصاد (أنا ، ميثا : سأخذ أعالي سيقان القمح ، وانت : ستأخذ الجدور) . ففي روسيا الذي يخدع هو الدب ، أما في الغرب فيكون هو الشيطان . نتيجة لهذا ، لو أضيفت لهذه الحكاية تنوعاتها الغربية ، ستستبعد - دفعة واحدة - من حكايات الحيوانات . أين يجب وضعها إذن ؟ من الواضح أنها ليست قصة طبايع ، إذ وفق أي طبيعة يقسم الحصاد بهذه الطريقة ؟ ولكنها - أيضا - ليست حكاية يدخلها المدهش . إن هذه الحكاية - إذن - لا تجد لها مكانا في التصنيف المقترح .

غير أنا سنتثبت أيضا من أن هذا التصنيف صحيح من حيث الأساس . رغم أن أولئك المؤلفين تركوا القيد لمدهشهم كما أن الكلمات التي استخدموها لم تتطابق مع ما حسسوا به . وأشك أن يخطئ أحد بوضع حكاية العصفور الناري أو حكاية الذئب الرمادي بين حكايات الحيوانات . كما يظهر لنا بوضوح - أيضا - أن أفانا سيفت قد أخطأ فيما يتعلق بحكاية السمكة الذهبية .

ولكن ذلك - كما نرى - ليس ناشئا عن أن الحيوانات موجودة أو غير موجودة في الحكايات ، وانما بسبب أن الحكايات المدهشة تملك بنيانا خاصا بها ، نشعر به في التو ، يعدد هذه الفئة من الحكايات ، حتى ولو لم نعيه .

إن كل باحث يعلن عن إجراء تصنيف وفقا للمخطط المقترح Le Schéma Propose السابق إنما يقوم فعليا بالعمل بطريقة مغايرة . ولأنه يناقض نفسه لذا فإن ما يعمل يصعب صحيحا .

فإذا كان هذا هو الحال ، وطالما أن التقسيم يتأسس بدون وعي على بنيان الحكاية ، الذي لم يدرس بعد ، بل ولم يعرف ، إذن يجب أن يعاد

النظر في تصنيف الحكايات كلية • إذ يجب أن يبين التصنيف نسقا من العلاقات المتعلقة بالشكل والبنيان ، كما هو الحال في العلوم الأخرى • ولكي يتم ذلك يجب التنحرى عن هذه العلامات •

ولكن ، يبدو أننا تسرعنا بعض الشيء • فالوضع الذي وصفناه ظل مبهما حتى اليوم • ولم تؤد المحاولات الجديدة بالفعل لآى تحسن • فعلى سبيل المثال ، اقترح فونت ، فى عمله الشهير عن سيكولوجية الشعوب (٤) ، التقسيم التالى :

١ - حكايات خرافية ميثولوجية
Mythologische Fabelmarchen

٢ - حكايات مدهشة خالصة
Reine Zaubermarken

٣ - حكايات وخرافات بيولوجية
Biologische Marchen und Fabeln

٤ - خرافات حيوانات خالصة
Reine Tierfabeln
٥ - حكايات المنشأ
Abstammungsmarchen

٦ - حكايات وخرافات مرحة
Scherzmaerchen und scherzfablen

٧ - خرافات أخلاقية
Moralische Fabeln

هذا التصنيف أكثر غنى من سابقه ، وإن كان - بدوره - يثير أيضا بعض الاعتراضات • فالخرافة (المصطلح الذى رسم به خمسة أقسام من سبعة) فئة شكلية • وليس واضحا ما الذى يرمى إليه فونت من هذا الاستعمال • أما كلمة « مرحة » فغير مقبولة إطلاقا ، طالما أن الحكاية نفسها يمكن أن تعالج بطريقة تظهرها بطولية أو باخرى تظهرها فكاهية • ولنا - أيضا - أن نتساءل عن الفرق بين « خرافات حيوانات خالصة » و « خرافات أخلاقية » • عل أى أساس تكون « الخرافات الخالصة » ليست « أخلاقية » ، والعكس بالعكس ؟

إن التصنيفين اللذين ناقشناهما يعالجان تصنيف الحكايات بتقسيمها إلى بعض الفئات ، إلا أنه يوجد أيضا تصنيف للحكايات وفق موضوعاتها (Les Sujets) •

وإذا كانت قد واجهتنا صعاب فيما يخص التقسيم إلى فئات ، فانا نجد أنفسنا فى تشوش

كامل عند التقسيم على أساس الموضوعات • ولن اتطرق للحديث عن الموضوع ، ذلك المثلهم المركب غير المتحد ، والذى إما أن يبقى خاثويا أو يهلا كل مؤلف حسب هواه • واستيق السياق قليلا للقول بأن تقسيم الحكايات المدهشة وفق الموضوع غير ممكن إطلاقا مبدئيا • لذا يتحتم مراجعة هذا التقسيم مثلما يتوجب مراجعة التقسيم وفق الفئات •

إن الحكايات تمتلك سمة خاصة بها وهى : أن الأجزاء المكونة لحكاية يمكن أن تنتقل دون أى تغيير إلى حكاية أخرى • وسندرس قانون الانتقال هذا بشكل أكثر تفصيلا فيما بعد • وإنما سنقتصر هنا على الإشارة إلى أن بابا ياجا ساحر فى الحكايات الروسية Babo jaga ، على سبيل المثال ، قد تصادفنا فى أكثر الحكايات اختلافا ، أو فى أكثر الموضوعات تنوعا •

وتعد سمة الانتقال خاصية مميزة للحكاية الشعبية • غير أنه ، فى الوقت نفسه ورغم هذه الخاصية ، يتحدد الموضوع عادة على النحو التالى : يؤخذ أى جزء من الحكاية (غالبا بالصدفة أو مما تقع عليه العين) ثم ينظر فى المسألة ، ومن ثم تلعب اللعبة • وعليه سنجد أن حكاية يوجد بها صراع ضد تنين ستسمى « الصراع ضد التنين » ، وحكاية يتدخل فيها كوشتشى (Kosciuszko) (Kochtchei) ستسمى « كوشتشى » وهلمجرا ولكن ، لننذكر أن ليس هناك أى مبدأ يسود اختصار العناصر المحددة • وبما أن قانون الانتقال يشتمل فمن المحتتم - منطقيا - أن يصبح الخلط كاملا ، أو إذا شئنا كلاما أكثر دقة : نقن بلقاء تقسيم متداخل • وتصنيف - بهذه الصلة - يغير دائما من طبيعة المادة موضوع الدرس • ونضيف أيضا إلى هذا ، أن المبدأ الأساسى للتقسيم لن يكون مطبقا إلى النهاية ، وهكذا فإن إحدى قواعد المنطق الأولية تنتهك مرة أخرى • ولأزال هذا الوضع سائدا حتى اليوم •

وقد يصور هذا الوضع - الذى ذكرناه - المثلان التالين : فى سنة ١٩٢٤ ظهر كتاب مخصص للحكاية للأستاذ الأوديسى فولكوف (٥) • ويعلن فولكوف ، فى أولى صفحات كتابه ، أنه يمكن أن يكون للحكاية المدهشة خمسة عشر موضوعا ، هى كما يلي :

- ١ - الأبرياء المطاردون
- ٢ - البطل بسيط العقل
- ٣ - الأخوة الثلاثة
- ٤ - البطل يصارع التين
- ٥ - البحث عن عروس
- ٦ - المغدراء الحكيمه
- ٧ - ضحية العمل السحري
- ٨ - صاحب الطلسم
- ٩ - مالك الأدوات السحرية
- ١٠ - المرأة الخائنة ، ، الخ

ولكنه لم يقل لنا كيف حذد هذه الموضوعات الخمسة عشر . وإذا فحصنا أساس التقسيم سنلاحظ التالي :

القسم الفرعى الأول معرف عن طريق المقدمة (وسنوضح فيما بعد ماذا نعنى بالمقدمة) . أما القسم الثانى فمعرف بطابع الشخصية ، والثالث بعدد الأبطال ، والرابع بلحظة فى مسار الحدث (L'action) الخ . إذن ، لا يوجد أى مبدأ يحكم التقسيم . ينتج عن هذا تشوش حقيقى . ليست هناك حكايات يرحد فيها ثلاثة أخوة (القسم الفرعى الثالث) بحثا عن عرائس (القسم الفرعى الخامس) ؟ ألا يستعمل أبدا صاحب طلسم هذا الطلسم فى عقاب زوجته الخائنة ؟ يحق لنا أن نقول - إذن - أن هذا التصنيف ليس تصنيفا علميا بالمعنى الدقيق للكلمة . أنه ليس أكثر من فهرس تشافى ، مشكوك فى قيمته الى أقصى حد . هل يمكن أن نقارن ، حتى من بعيد ، مثل هذا التصنيف بتصنيف النبات أو الحيوان ؟ هذان التصنيفان اللذان لم يوضعا بناء على نظرة عجل الى مظهر المادة ، وإنما وضعا بعد دراسة قبليية ومعمكة وطويلة على المادة .

وبما أننا قد مسسنا مسألة التصنيف وفقا للموضوعات لا يمكننا أن نمر صامتين على فهرس اننى - أرئى للحكايات (٦) . وآرئى أحد مؤسسى ما سعى بالمدرسة الفنلندية . وليس هنا مجال إبداء رأينا فى هذا الاتجاه . ونشير فحسب الى أنه يوجد بين المنشورات العلمية لهذا الاتجاه عدد مهم نسبيا من المقالات والملاحظات على تنوعات

هذا الموضوع أو ذاك . وترد هذه التنوعات أحيانا من أقل المصادر توقعا . وهكذا ، تراكمت كمية ضخمة من التنوعات ، لم تكن موضع دراسة منظمة وقد انصب اهتمام المدرسة الفنلندية على إنجاز هذه الدراسة . ومن ثم ، قام ممثلوها بجمع التنوعات الخاصة بكل موضوع من أنحاء السام ومقارنتها ، ثم يرتبون المادة جغرافيا وتنوграфия وفقا لنسق مصاغ من قبل ، ويستخلصون النتائج - بعد ذلك - حول الهيكل الأساسى للموضوعات وحول انتشار تلك الموضوعات وأصولها .

غير أن هذا الإجراء يدعو عددا من الانتقادات . فكما سنرى فيما بعد ، فإن الموضوعات ؛ ونصوصها موضوعات الحكايات المدهشة (ترتبط ببعضها بعلاقات وثيقة . ولا يمكن التجزم أين ينتهى موضوع وتنوعاته وأين يبدأ آخر ، إلا بعد دراسة متعمقة لموضوعات الحكايات وتحديد مضبوط للمبدأ الذى يحكم انتخاب الموضوعات والتنوعات . وهى شروط غير متوفرة . فضلا عن أنه لم يؤخذ فى الاعتبار انتقال العناصر . ذلك أن أعمال هذه المدرسة تأسست على مقعدة غير مدركة ، وهى أن أى موضوع هو كل عضوى يمكن فككه من كتلة الموضوعات الأخرى ودراسته على حدة .

بالطبع ، ليس التقسيم الموضوعى الكامل للموضوعات واختيار التنوعات بالشئ السهل . لأن موضوعات الحكايات ترتبط ارتباطا وثيقا - بعضها ببعض - وتشابك فيما بينها الى درجة تجعل هذه المسألة تتطلب معالجة خاصة قبل التصلى لتقسيم الموضوعات .

وما لم تتم هذه المعالجة فإن الأمر يظل متروكا لذوق الباحث ، وسيظل التقسيم الموضوعى لموضوعات الحكايات ، بمنتهى البساطة ، غير ممكن .

ولنلق عند مثال . يورد بولته وبولفكسا حكاية أفا سيبف المعنونة «بابا بإجا» (١٠٢٠) (٧) ثم يتبعها بأحالات الى مجموعة متنوعة من الحكايات تتعلق بالموضوع نفسه . وقد ضمت كل التنوعات الروسية المعروفة فى تلك الفترة ، حتى التنوعات التى استبدلت فيها بابا بإجا بالتين أو بالفيريان . إلا أن حكاية موروزكو غير موجودة ،

الحيوان ليس معترفا بها كحكايات بالمعنى الدقيق () . وتساءل - أيضا - عما إذا كان لدينا دراسة دقيقة المفهوم « نادر » تسمح باستخدامه باطمئنان ؟ () مثله مثل مصطلح « خرافات » عند فونت () .

وان تدخل في تفاصيل هذا التصنيف وسنكتفي بالوقوف عند الحكايات المدهشة التي تكون فئة فرعية . ونلاحظ - بالمناسبة - أن ادخال مبدأ التقسيم إلى فئات فرعية هو من فضائل أدنى ، لأن التقسيم إلى أنواع وأجناس وأجناس فرعية (genre, espèce, sous es pece) لم يدرس من قبل .

تنقسم الحكايات المدهشة - حسب آرنى - إلى الفئات التالية :

- ١ - العدو السحري
- ٢ - الزوج السحري (أو الزوجة)
- ٣ - المهمة السحرية
- ٤ - المساعد السحري
- ٥ - الشيء السحري
- ٦ - القوة أو المعرفة السحرية
- ٧ - عناصر أخرى سحرية

وبخصوص هذا التصنيف ، يمكن إعادة الانتقادات التي أخذت على تصنيف فولكوف كلمة بكلمة تقريبا . ما العمل ، مثلا ، في الحكايات التي تتم فيها المهمة السحرية بفضيل «مساعدة سحري ، وهو أمر ملحوظ بوفرة ؟ وماذا عن تلك الحكايات التي تكون فيها الزوجة السحرية هي بالفعل مساعد سحري ؟

الحق أن آرنى لم يحاول أن يضع تصنيفا علميا تاما - إن فهرسه مفيد كمفصل مرجعي ، وبصفته هذه فهو ذو أهمية عملية كبيرة . ولكنه ، من ناحية أخرى ، له مخاطره . فهو يعطى أفكارا خاطئة عن الأساسيات . فالواقع ، أن تقسيما محددا للحكايات وفقا لطرز تقسيم غير موجود ، ويبدو كل مرة عملا من أعمال الخيال . وإذا كانت الطرز موجودة ، فإنها ليست موجودة في المستوى الذي وضعها فيه آرنى . وإنما توجد الطرز على مستوى الخصائص الهيكلية للحكايات المتشابهة ، وسنعود للحديث عن ذلك فيما بعد .

فلماذا ؟ إذ أن في هذه الحكاية - أيضا - نجد أن بنت الزوج المطرودة من البيت تعود إليه محملة بالهدايا ، وبالمثل تتسبب هذه الأحداث في إرسال البنت وعقابها . وأكثر من هذا : فإن كلا من موروزكو (Morozko) والسيدة هوللة (Frau Holle) تمثيل لفصل الشتاء ، غير أن التشخيص في الحكاية الألمانية تشخيص نسائي ، بينما هو في الحكاية الروسية تشخيص رجولي . ومن الواضح أن حكاية موروزكو فرضت نفسها ، بقوتها وحيويتها الفنية وثبتت نفسها نمطا خاصا للحكاية المتميزة ، بوصفها موضوعا مستقلا يمكن أن يكون له تنويعاته الخاصة .

من هذا المثال ، نلاحظ أنه لا يوجد معيار موضوعي لإجراء فصل بين موضوعين . فتحت يرى باحث موضوعا جديدا قد يراه آخر تنويعا عليه ، والعكس بالعكس . وفي هذا الصدد لم نقدم إلا مثالا بسيطا جدا ، ولكن الصعوبات ستضاعف بازدياد حجم المادة واتساعها .

وأيما كانت المناهج التي استعملتها هذه المدرسة فإنها تتطلب - بداية - إعداد قائمة بموضوعات الحكايات . وهذه هي المهمة التي أنجزها آرنى . وقد دخلت هذه القائمة في الاستعمال الدولي ، وقدمت خدمة كبيرة في مجال درس الحكاية . وبفضل فهرس آرنى أمكن ترقيم الحكايات . فقد أطلق آرنى على الموضوعات طرزا ، وأعطى كل طراز رقما . وبهذا أصبح في المتناول أن يكون للحكايات علامات مختصرة متفق عليها (بالإحالة إلى رقم الفهرس) .

بيد أن الفهرس ، إلى جانب هذه المميزات ، يعوى - أيضا - عددا كبيرا من الأخطاء الخطيرة : فهو - من حيث التصنيف - لم ينج من المثالب التي وقع فيها فولكوف . فالتقسيمات الأساسية لديه على النحو التالي :

- ١ - حكايات الحيوان
- ٢ - حكايات بالمعنى الدقيق
- ٣ - النوادر (Anecdotes)

ومن السهل أن نتعرف على الجهد السابق في هذا التقديم الجديد . (من الغريب أن حكايات

وها هي معالم صورة هذا المجال كما تبدو أمام ناظرينا :

فى أكثر الأحيان ، لا يشغل الباحثون ، فى مقاربتهم لمشاكل الوصف ، أنفسهم بالتصنيف (فيسيلوفسكى) .

وعلى الجانب الآخر ، أولئك الذين توفرنا على التصنيف لا يصفون الحكايات بالتفصيل دائما ، بل يكتفون بدراسة بعض وجوهها (فونت) .

وإذا اهتم باحث بكلا الجانبين ، فإن التصنيف لا يتبع الوصف ، وإنما الوصف هو الذى يجرى وفق خطة تصنيف تمت مسبقا .

إن فيسيلوفسكى لم يذكر إلا أشياء طفيفة بالنسبة لوصف الحكايات . ولكن ما ذكره له أهمية البالغة . فقد كان فيسيلوفسكى يرى أن وراء تكوين الموضوع (Le sujet) مركب من الموتيفات (٩) . وأنه من الممكن لموتيف أن يدخل فى تركيب موضوعات مختلفة . (« الموضوع هو سلسلة من الموتيفات » وقد ينمو الموتيف فيصبح موضوعا » . « تباين الموضوعات : قد تقتضب موتيفات بعينها بعض الموضوعات ، أو قد ينضم بعض الموضوعات مع بعض آخر » . « أعنى بكلمة موضوع ثيمة (Theme) تتحرك فيها - دخولا وخروجا - مواقف متنوعة ، أى موتيفات » . فبالنسبة لفيسيلوفسكى : الموتيف هو الأول والموضوع هو الثانوى ، والموضوع - عنده - عمل من أعمال الدمج الإبداعي .

لذا ، أصبح من الضروري أن يتوجه البحث نحو درس الحكايات وفق الموتيفات قبل كل شيء ، وليس تبعا للموضوعات .

ولو كانت دراسات الحكاية اتبعت وصية فيسيلوفسكى التى تدعو الى وجوب « فصل مسألة الموتيفات عن مسألة الموضوعات » (التشديد لفيسيلوفسكى) ، لاختلت نقاط غامضة كثيرة (١٠) .

غير أن تعاليم فيسيلوفسكى ، بخصوص الموتيفات والموضوعات ، لا تمثل إلا مبدأ عاما . فالتفسير المحدد الذى أعطاه لاصطلاح موتيف لم يعد مقبولا فى الاستخدام الآن . لقد كان الموتيف،

ويترتب على تداخل الموضوعات ، وعدم إمكانية وضع الحد بينها بطريقة موضوعية خالصة، النتيجة التالية : عندما يريد المرء إرجاع نص الى هذا الطراز أو ذاك فإنه - فى الغالب - لا يعرف أى الأرقام يختار . إن الترسل بين طراز ما ونص مرقوم ، فى أغلب الأحيان ، تقريبى . ومن بين الحكايات الخمس وعشرين ومائة المثبتة فى مجموعة نيكيفوروف توجد خمس وعشرون (أى ٢٠٪) ، لا تحمل أرقاما إلا بالتقريب والافتقار ، ويشير إليها المؤلف واضعا الأرقام بين قوسين (٨) . فكيف يكون الحال إذا أرجع باحثون متعددون الحكاية نفسها الى طرز مختلفة ؟

ومن ناحية أخرى ، طالما أن الطرز تتعدد بوجود حدث بارز ، وليس على أساس بنين الحكايات ، وبما أن التحذية يمكن أن تنقسم العديد من هذه الأحداث ، إذن فصل من هذا الى أنه يجب نسبة الحكاية نفسها الى طرز متعددة فى أن واحد ؛ بلغت خمسة طرز فى إحدى الحكايات ، وهذا لا يعنى بتاتا أن النص المقدم يتألف من خمسة موضوعات . إن إجراء محسدا مثل هذا ، فى الحقيقة ، ليس إلا تحديدا وفقا للأجزاء المكونة . وقد خرج آرنى على مبادئه ، بالنسبة لمجموعة من الحكايات ، إذ نراه ، بطريقة غير متفطرة وغير متسقة بعض الشيء ، يقفز من التقسيم حسب الموضوعات الى التقسيم حسب الموتيفات . وبهذه الطريقة حدد إحدى الفئات الفرعية وهى المجموعة التى أطلق عليها « الشيطان النخبى » . وعدم الاتساق هذا يمثل مرة أخرى الطريق السليم الذى يقود اليه التحسس . وسنحاول فيما بعد أن نبين أن دراسة أصغر الأجزاء المكونة هي خير طرق البحث .

من كل هذا ، نرى أن تصنيف الحكايات لم يلهم بعيدا . علما بأن التصنيف هو أولى مراحل البحث وأهمها . ولنتذكر أهمية أول تصنيف علمى قام به « ليتيسه » بالنسبة لعلم الثيات . ذلك أن علمنا لا زال فى المرحلة السابقة على « ليتيسه » .

ولنتنقل الآن الى مجال آخر بالغ الأهمية فى درس الحكايات ، ألا وهو وصف الحكايات وصفا مدققا .

نطلق كلمة العناصر (éléments) على القيم الثابتة الأساسية ، ورمز لها بالحرف الاخرى اوميغا . ورمز للقيم الاخرى المتغيرة بالأحرف اللاتينية . وعلى ذلك يكون تخطيط حكاية على النحو التالي :

$$w + a + b + c$$

ويكون تخطيط حكاية أخرى

$$w + a + b + c + n$$

وتخطيط آخر أيضا

$$w + l + m + n$$

وهكذا على هذا النحو . ولكن ، هذه الفكرة السلبية من حيث المبدأ تصطدم باستحالة تقديم تعريف دقيق مضبوط لهذه الأوميغا .

وظلت عناصر ييديه دون بيان ، هي وما تمثله موضوعيا ، ولا نعرف كيف يتم استخلاصها .

على العموم ، لم تشغل المشاكل التي طرحها وصف الحكاية الا القليل من الاهتمام ، تفضيلا للتعامل مع الحكاية باعتبارها كلا متحققا معطى . وبالرغم من أن الحديث يجري منذ زمن طويل عن أشكال الحكاية فإن فكرة ضرورة الوصف الدقيق لم تأخذ في الانتشار الا في أيماننا . والواقع ، أنه في الوقت الذي تم فيه وصف المعادن والنباتات والحيوانات (وقد وصفت بدقة وقسمت الى رتب وفقا لبنيتها) ، كما تم - أيضا - وصف سلسلة من الأنواع الأدبية (الخرافة ، القصائد الغنائية ، الدراما .. الخ) ، ما زال درس الحكاية يتم دون وصف . وكان الدرس التوليدي للحكاية دون توقف عند أشكالها ، يبلغ أحيانا حد السخف ، كما أبان عن ذلك شكولوفسكي (١٢) . ويذكر شكولوفسكي - شاهدا على ذلك - الحكاية الشهيرة عن قياس الأرض بواسطة جلد حيوان ، حيث يكون لبطل الحكاية الحق في أن يأخذ من الأرض بقدر ما يغطيه جلد ثور . ويقوم البطل بقص الجلد الى شرائط « ويغني » من الأرض أكثر مما كان يتوقع الطرف المخدوع . فقد حاول « ميلر » ، مع باحثين آخرين ، أن يجد في هذه الحكاية آثار نزاع قضائي . كتب شكولوفسكي : « واضح أن الطرف المخدوع - وفي كل تنوعات الحكاية يقع خديعة ما - لا يحتاج ضد وضع اليد على الأرض لسبب بسيط هو أن الأرض كانت تقاس عموما بهذه الطريقة . ان النتيجة شيء

لديه ، وحدة حكي (قص) غير قابلة للتجزئ . » اعنى بالموتيف أبسط وحدة في الحكي . » يتم الموتيف عن وجوده بواسطة تخطيطته الحديثة والتصويرية ، وهي حالية عناصر الميثولوجيا والحكاية - التي سنستخدمها فيما بعد - وتتصف بأنها : غير قابلة لمزيد من التفكيك . الا أن الموتيفات التي أوردناها كشواهد كانت قابلة لمزيد من التفكيك . ولو أن الموتيف كل منطقي ، لأصبحت كل جملة في الحكاية موتيفا : (« كان للأب ثلاثة أبناء » : موتيف ، « غادرت بنت الزوج المنزل » : موتيف ، « صارع إيفان الثنين » : موتيف أيضا ، و«لمجرا » . كم كان يكون حسنا لو كانت الموتيفات غير قابلة للتفكيك بالفعل فقد كان هذا سيجعل من وضع فهرس للموتيفات أمرا ممكنا . ولكن ، لنأخذ الموتيف التالي : « ثنين يغطف بنت القيصصر » (المثال ليس لفيسيلوفسكي) . انه ينقسم الى أربعة عناصر ، يمكن لكل منها أن يتنوع على حدة . فقد يستبدل الثنين بكوشتشى أو بالريخ أو بالشيطان ، أو بصفر أو بساحر . كما يمكن أن يستبدل الاختطاف بصم الدماء ، أو بأفعال أخرى ، ينتج عنها الاختفاء في الحكاية . والبنت يمكن أن تستبدل بالأخت ، أو بالعروس ، أو بالزوجة ، أو بالأم . ويمكن أن يعطى القيصصر مكانه لابن القيصر ، أو الى فلاح أو قسيس . نتيجة لهذا فاننا مضطرون ، على العكس من فيسيلوفسكي ، أن نؤكد أن الموتيف ليس بسيطا ولا غير قابل لمزيد من التفكيك . ان الوحدة الحديثة غير القابلة للانقسام لا تمثل كلا منطقيا أو جماليا . وأنا وان كنا نتفق مع فيسيلوفسكي على أن الجزء يجب أن يسبق الكل في الوصف ، (وفقا لفيسيلوفسكي : الموتيف أكثر أولية من الموضوع بسبب منشئه الأول) الا أنه ينبغي علينا أن نحل مشكلة استخلاص العناصر الأولية بطريقة مفيدة لما فعله فيسيلوفسكي .

لقد فشل - أيضا - باحثون آخرون حيث فشل فيسيلوفسكي . وكما حل على هذا ، يمكن أن نشير الى أعمال « ييديه » ذات الإقتراب التقبيى المنهجي (المعتبر (١١) . فقد كان ييديه - بالفعل - أول من نوه بأنه يوجد في الحكاية علاقة ما بين قيمها الثابتة وقيمها المتغيرة . وقد حاول ييديه أن يشرح هذا بطريقة تخطيطية (Schématique)

مجاوز للمعقول . اذ لو كان قياس الأرض بواسطة احاطتها بشريط معروف في الوقت الذي يفترض أن حدث الحكاية وقع ابانه ، وكان معروفا لكل من البالغ والمشتري ، لما وجد خداع بالفعل ، بل ولما وجد موضوع أيضا ، طالما أن البالغ كان يعرف ما سيحدث . » ومن ثم . فإن ارجاع الحكاية الى الواقع التاريخي دون فحص خصائص الحكى كما هي يوصل الى نتائج خاطئة ، رغم الموسوعية الهائلة للمباحثين الذين يتصدون لهذه المهمة .

على أية حال ، فإن أفكار فيسيلوفسكى وبيدييه تنتمى الى ماضى قد يبعد كثيرا أو قليلا . ومع أن هذين العالمين كانا مؤرخين للفولكلور ، فإن دراستهما المشككية تمثل انجازا جديدا ، صائبا في أساسه ، غير أن أحدا لم يصفه أو يطبقه . وقد أصبحت ، في العصر الحاضر ، ضرورة دراسة أشكال الحكاية لا تدبر أى اعتراض .

إن الدراسة الهيكلية لكل مظاهر الحكاية هي الشرط الضروري لدراستها تاريخيا . ودراسة الالتزامات التي يفرضها الشكل هي التي تسير بإعادة درس الالتزامات التي يفرضها التأويل .

إن العناسة الوحيدة التي تتوفر فيها هذه الشروط هي تلك التي تكشف عن قوانين البناء ، وليست تلك التي تقدم قائمة سطحية بالعمليات الشكلية في فن الحكاية .

وقد اقترح كتاب فولكوف المشار اليه سابقا وسيلة الوصف التالية : تنقسم الحكايات بداية الى موتيفات . وقد اعتبر الموتيفات هي : صفات الأبطال (« إنسان من أزواج البنات عاقيلان » والثالث أحمق ») ، والأعداد (« اخوة ثلاثة ») ، وأعمال الأبطال (« مطلب الأب الأخير » بأن يخرس أولاده قبره بعد موته . لا يحترمه إلا الغر ») ، والأشياء (« الكوخ ذو ساقى الدجاج » ، الطلاسم) ، وما الى ذلك . وتوضع علامة متفق عليها لتمثل كل موتيف . وهذه العلامة إما أن تكون حرفا ورقما أو حرفا ورقمين . والموتيفات التي تتشابه ؛ كثيرا أو قليلا ، تحمل الحرف نفسه مع اختلاف في الأرقام . ويشار هنا سؤال : اذا اتسق المرء حقا مع نفسه ، وقام بعملية ترميز

كاملة لكل مضمون الحكاية ، فكم من الموتيفات سيكون لدينا ؟ لقد حدد فولكوف ٢٥٠ علامة تقريبا (لا توجد قائمة دقيقة) ، ومن الواضح أن كثيرا من الموتيفات قد أهملت ، وأن فولكوف قد أجرى اختيارا ولكن لا نعرفه . وبعد أن عزل فولكوف الموتيفات قام بتدوين الحكايات مترجما الموتيفات بصورة آلية الى علاماتها ثم قارن الصيغ الناتجة . وبالطبع ، الحكايات المتشابهة تغطي صيغا متشابهة . وقد شغلت التدوينات اكتساب كله . أن « النتيجة » الوحيدة التي يمكن أن نصل اليها من هذا الجهد هي تأكيد أن الحكايات المتشابهة تتماثل . وهذا لا يؤدي الى غاية ولا يلزم بشئ .

وهكذا ، يتبين طبيعة المشاكل التي درسها العلم . وقد يسأل القارئ قليل الخبرة : ألا يشغل العلم نفسه بتجريدات هي في جوهرها غير مفيدة على الإطلاق ؟ ألا يتساوى أن كان الموتيف قابلا أو غير قابل للانقسام ؟ وما الفائدة من معرفة كيفية استخلاص العناصر الأساسية وعزلها ، أو كيفية تصنيف الحكايات ، وما اذا كان يتوجب درسها وفقا للموتيفات أو حسب الموضوعات ؟ ويود المرء أن تطرح مسائل ملموسة وفي متناول اليد أكثر من هذه ، وأن تثار مسائل

تكون في متناول جميع أولئك الذين هم مجرد محبين للحكايات : ألا أن هذا المطلب الجازم مبنى على خطأ . ولنجرى قياسا . هل من الممكن أن نتحدث عن حياة لغة دون معرفة بأجزاء الكلام ، أى بضع مجموعات من الكلمات نظمت وفقا لقوانين تحولاتها ؟ إن اللغة الحية هي المعطى الملموس ، أما الأجرومية فهي قوامها التجريدى . ومثل هذا القوام التحتى موجود في أسس العديد من ظواهر الوجود ، وعليه - بالتحديد - ينصب اهتمام العلم . ولا توجد واقعة ملموسة يمكن أن تقبل التفسير ما لم تكن هذه الأسس التجريدية موضع دراسة .

على أية حال ، فإن الدرس العلمى للحكاية لا يقصر نفسه على المسائل التي نتناولها هنا . ذلك أننا لم نتعرض إلا للمسائل التي تخص المورفولوجيا . ولم نتناول ، على وجه الخصوص ، مجال الأبحاث التاريخية المتسع . وقد تكون هذه الأبحاث التاريخية ظاهريا أكثر إثارة للاهتمام

التي لازالت مطروحة ، وتلك هي مشكلة التشابه بين حكايات العالم أجمع • فكيف نفسير أن حكاية الملكة الضفدعة متماثلة في روسيا وألمانيا وفرنسا والهند ، وعند هنود أمريكا ، وفي نيوزيلاند ، على الرغم من أنه ليس هناك أى تماس بين هذه الشعوب يمكن إثبات وجوده تاريخيا ؟ ولا يمكن تفسير هذا التشابه طالما أن لدينا صورة غير دقيقة لطبيعته • أن المؤرخ الذى تنقصه الخبرة بالنسبة لمسائل المورفولوجيا لن يرى التشابه حيث يوجد بالفعل • أنه سيفشل التطابقات الهامة بالنسبة إليه لأنه لم يلحظها • وبالعكس ، فعندما يخيل إليه أنه لاحظ تشابها ، فإن المتخصص فى المورفولوجيا يستطيع أن يبين له أن الظواهر موضوع المقارنة متنافرة تماما •

وعلى هذا النحو ، نرى أن درس الأشكال يحكم أكثر من مسألة • لذا ، لن نرفض هذا العمل التحليلى الشاق ذا المجد القليل ، والذى نزال نأيد الاعتقاد حيث أن معالجة تتم من زاوية شكلية وتجريدية • أن هذا العمل الجاد « غير المثير » هو الذى يؤدى إلى إقامة أبنية تعميمية « مثيرة »

من الدرس المورفولوجى ، وبالفعل ، شغل كثيرون بالمجال التاريخى • بيد أن السؤال العام المطروح بشأن معرفة مصدر الحكايات ظل إجمالا دون إجابة وبالتقطع ، توجد قوانين تحكم نشوء الحكايات ونموها ، لكنها ما تزال تنتظر من يصوغها •

وعلى النقيض ، سيجد أن مستأثل يعينها كثرت دراستها • فمن تغير المفيد هنا سرد تلك الأسماء والأعمال • غير أنا نلحيد تأكيد أنه لن تكون هناك دراسة تاريخية جسيمة ما لم توجد دراسة مورفولوجية صحيحة • وإذا كنا لا نعرف فك

حكاية إلى أجزائها المكونة ، فإنا لن نستطيع إجراء مقارنة مقننة • وإذا لم يكن فى استطاعتنا إجراء مقارنات ، فكيف يتسنى لنا أن نلقى الضوء ، مثلا ، على العلاقات الهندية - المصرية أو على العلاقة بين الخرافة الإغريقية والخرافة الهندية ؟ وإذا كنا لا نعرف كيف نقارن بين حكائيتين ، فكيف ندرس الروابط بين الحكاية والبقيدة ، وكيف نقارن الحكايات والأساطير ؟

وأخيرا ، فكما أن كل الأنهار تصب فى البحر ، فإن كل مسائل درس الحكايات يجب أن تصل فى النهاية إلى حل لهذه المشكلة الأساسية

لنتمتعنا ببعض المميزات الإيجابية والنافية • لفصل «الادعائى» ترد فى تراث القص - الشعبى وفجر الشمسى - كسمة تميز الحكايات التى يتجاوز منطق حوادثها وشخصياتها ومواقفها ومواقفها الامكانات الطبيعية للبشر وفهمهم للميت • وكثيرا ما نجد عبارة « حكاية مفضلة جميلة وغريبة » توضع شعارا على هذا الصرب من الحكاية • وقد يجنبنا استخدامنا لاصطلاح « الحكايات المفضلة » الإلتباسات والظلال القبيحة وللهمزة لو استخدمنا مصطلحات مثل « الحكاية الخرافية » وما أشبه • وفى ، على أى الأحوال ، ترجمة للمصطلح الفرنسى : Les contes merveilleux أما بالألمانية فقد استخدم مصطلح Märchen واستخدم مترجم يربوب الإنجليزية مصطلح Fairy tales وأن كان مترجم آخر أوقف استخدام مصطلح The Wondertale •

(****) هي مجموعة الحكايات التى سيتمتعدها عليها كمادة لدراسته ، كما سيتمتع فيها بعد •

M. Speranski, Russkaja ustnaja slovesnost, Moscou, 1917, p. 400.

[الأدب الشفاهى الروسى]

(*) نضيف إلى شرح المؤلف لمصطلح « مورفولوجيا » فصل إياها : ذلك أن البائدة « مورفو » ، ذات الأصل اليونانى ، ذات صلة اشتقاقية بالإله مورفيوس ، إله الأحلام فى الأساطير الإغريقية • وفى ، على أى الأحوال ، تشير إلى الصورة ، أو الشكل ، الذى يتجلى عليه الكائنات ومظاهر الوجود •

ونضيف إلى المثال الذى ذكره من العلوم الطبيعية مثلا إلى العلوم الانسانية : فالبحث المورفولوجى فى علم اللغة - مثلا - يعنى ببيان أجزاء الكلام ، وتقسى الصمغ التى تتأورما الكلمات ، وتسمى التغيرات التى تلحق تلك الكلمات واستخلاص القوانين والقواعد التى تحكم كل ذلك •

الدرس المورفولوجى للظواهر - إذن - مستوى أولى وضرورى يؤسس لى مستوى دراسى لاحق ، وليس بديلا يكتفى به •

والدرس للمورفولوجى أمر والتحليل البنوي أو آخر رغم العلاقة التى تربط بينهما •

(***) لست راضيا ، تمام الرضى ، عن هذه الترجمة : « الحكايات المفضلة » ، ولكنى آثرتها - على الأقل اجرائيا -

- Vladimir Propp, «Morphologie du Skazki, Leningrad, Nauka, 1969) par 1970.

A.I. Nikiforov, Skazochnye materialy zaonezhia sobrannye, V. 1926, godu.

[حكايات من شواطئ بحيرة أوليجا ، جمعت سنة

١٩٢٦ •]

Skazochnaja Komisija, V. 1926 g. Obzor rabot, Leningrad, 1927.

A.N. Veselovskij, Poetika sjuzhetov.

بويشيتا الموضوع Sobranie Sochinenij, ser.1 (Poetika, t. II, VYP. 1, Saint PETERSBURG, 1913, p. 1-133).

(١٠) أكتف فولكوف خطأ فادحا بقوله : « يصعد

الموضوع هو الوحدة الناتجة ، وهو نقطة البدء الوحيدة

الممكنة في درس الحكاية » (فولكوف : الحكاية ، ص ٥٠ .

ونجيب عليه بالتالي : إن الموضوع ليس « وحدة » ، وإنما

هو مركب ، وليس ثابتا بل هو متغير ، والتخاطة نقطة بدء

في درس الحكاية أمر غير ممكن .

Cf. S.F. Oldenburg, «Fablo vostochnogo (١١)

prishozhdenija.» [الأمثلة ذات الأصل الغربي] (Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshchenija, cecziy, 1903, no. 4, fasc. 11, p. 217-238]

حيث يجد المرء تقويما أكثر تفصيلا لماهج يديديه .

V. Chklovskij, teorij proxy, (١٢)

Moscou-Leningrad, 1925, [نظرية في النشر] p. 24.

Conte», Traduit de Russe (Morfologija Marguerite Derrida, Poétique/Seuil, Paris,

J. Bolte und G. Polivka, Anmerkungen (٧)

gen zu den Kinder-und Hausmaerchen der Bruder Grimm, Bd I-III, Leipzig, 1913, 1915, 1918.

(٢) هذا التصنيف المقترح من فولكوف ميلر يتوافق

في الجوهر - مع تصنيف المفردة الليثولوجية (حكايات

ميثولوجية ، وحول الحيوانات ، والطباع)

W. Wundt, Volkpsychologie, Bd. II, Leipzig, 1906, Abt. 1, p. 346.

A. Aarne, Verzeichnis der Marchen. (٩) sjuzhetoslozheniju narodnoj skazki st. I, Shazka velikoruskaja, ukrainskaja, belorusskaja.

[الحكاية : أبحاث في تكوين الموضوع في الحكايات

الصغبية ، م ١ ، الحكاية الروسية ، والأوكرانية ،

والبييلوروسية] • أوديسا • ١٩٢٤ •

A. Aarne, Verzeichnis der Marchen. typen, Folklore Fellows Communications, no. 3, Helsinki, 1911.

وقد ترجم هذا الفهرس وأميد طبعه الأخيرة تحت عنوان :

The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography.

وقد ترجم طومسون فهرس أدبي ووسمه في سلسلة :

F.F.C., no. 184, Helsinki, 1964.

(٧) الأرقام التي سنوردها منذ الآن بالأحرف المائلة

تمثل أرقام الطبعة الأخيرة لمجموعة أناشيد

Narodnye russkie skazki)

الحكايات الشعبية الروسية ، ج ١ - ٣ ، موسكو ١٩٥٨ •

مجلة الفنون الشعبية

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما

ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية

المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات الشعبية المصرية

أو العربية أو العالمية •

حكاية



جمع وتدوين وتعليق

محمد حسين هلال

على ما توحدوا الله (لا إله إلا الله)

كان مره راجل صياد ، زمان والصيد ده جه في يوم من ذات الأيام يقول
ليته : يابنتي أنا هارمي الشبككه على ذمتك ، طلعت فاضية ليكي ، طاعت مليانه
ليكي .

قالت له : روح يا أبي توكل على الله ، وامتنع بالله (٢) ، فغدا بعضه الراجل --
لامواخذه -- رمى الشبككه (٣) فطلع في الشبككه صمنلوق قعد يشد ، لآخر
فتله .. الصمنلوق ماسك ! فراح مساحبه ، وطلع على بره ، شاله على بره ، وروح
ع البيت .

فبينته بصمت لآفته جايب صمنلوق ! ! ايه ده يا أبي ؟ !

والله يابنتي دا اللي طاع النهاردة حلى ذمتك ! ! فيه ماولك ليكي (٤) ؟ !

فيه قتييل ليكي ١٩ فَنَزَلُوا الصندوق قالت له : طب افتحه :- قال لها :
لأ دا على ذمتك انتي ، تفتحيه انتي برضه بايلك .

فجابت أجنه وشاكوش وبتاع (٥) . وبتفتح الصندوق .. فتحتة
لتمرا الصندوق كله جواهر !! البنت شافت الصندوق كله جواهر ! .
والراجل شاف الصندوق كله جواهر !! فالسر الإلهي طلع ؛ بتاع الراجل
فالبنيت تعمل إيه ؟ خدت جوهره واحده ، وأبوها كان له صديق ، راجل
جواهرجي مسيحي ، كان لما يعدى معاه شوية سمك يديهم للراجل ده .
فخدت جوهرايه (٦) ، وراحت للراجل الجواهرجي (فطلعت جوهره
عرضتها على الجواهرجي ، الجواهرجي خدها واستعجب ليها ! ! ملهاش
وجود في الدنيا - مفيش مثل الجوهره دي أبدا ! ! منين يابنتي الجوهره
دي . . وبتاع)

فطبعها - لامواخذها - البنت خدت جوهره واحده من الصندوق ، ودارت
الصندوق (٧) ، وراحت للجواهرجي اللي بيقيم عنده أبوها قالت له :
يا عم اسكنكز مشلا ، قال لها : نعم . قالت له : البقية في حياتك ،
قال لها في مين ؟ قالت له : في أبويا ، قال لها : يابنتي دا معدى عليا
الصبح ؟ قالت له : ماتقوليش (٨) دا معدى عليك الصبح ، أو معدى
عليك الوقت ، الموت أقرب من رمش العين ، والكافن كده . قال لها :
طب يابنتي هتعمل إيه ؟

قالت له : أبويا وصاني وصيه ، قال لي يوم ما أموت إدد الأمانة
دي . لعنك إسكنكز . ، واللي هيديهولك (٩) كفنتي بيه .
فمسك الجوهره من البنت ، لقاهما تساوي ألوف من المال ،

قال لها : طب افتحي جيجرك ، فتحت حجرها ملاحولها من المال (١٠)
خدت البنت المال ، وطلعت كفنت أبوها أعظم كفن ، عملت لأبوها
أربعين ليلة بالنصبيته (١١) ، ماعملهمش لاملك ولا وزير في قلب البلد

وخلص منها رأس المال ، تعمل ايه ؟
 خدت جوهره تانيه ، واحده ، وراحت له ،
 ياعم اسكندر ، نعم ، قالت له : ما
 رأيك ؟

قال لها : والله يابنتي أبوكي لو كان
 خدّك أربعين. راجل ماكانوا عملوا الليله
 الى اتعملت لأبوكي ، واثت جزاكي الله
 كل خير ، قالت له : والله أنا بانهبش (١٢)
 مطرح ماكان بينام لقيت أمانه زى اللي
 كنت جبتها لك ، فدّى (١٣) الى ها
 اتعيّش منها على قيد الحياه ، فمممكن
 تساعدني ؟ فميسك الجوهره ، لقها
 تساوى قد اللي فاتت ، تلت أربع
 مرات ! !

قال لها : افتحي حرك افتحي .
 فتحت حجرها ، ملالها حجرها من
 خيرات الله ، وخدت بعضها وروحت .

الحراميه الى فى البلد شافوا البنت
 دى ، عملت لأبوها ميتم (١٤) ماعملشى
 لاملك ولا وزير ، فجّه شيخ المنسر (١٥) ؛
 شيخ الحراميه قال لهم : ياجدعان بنت
 الصياد بتاع السمك ! تعمل لأبوها أربعين
 ليله ماعملمش لاملك ولا وزير ! ! البنت دى
 عندها مال لاياكله حطاب ولا نار النهارده
 تعملوا ترتبيكم وهنطّ. نسرقها .



فرد واحد فيهم قال له : يدام مانطب عليها ، ودى بنت ملهاش حد ،
 لايها آخ ولا أب ، ولا حد معاها ! مَتَقَدَّرُ القَرَشِينِ اللى كانوا معاها
 افتخرت بيهم لأبوها ، وأصبح معندهاش حاجة ، هننط. عليها تنخض
 مثنا (١٦) ، تموت ناخذ ذنبها فى رقبتنا ، يبقى حرام !! الجدع اللى
 يعمل ملعوب (١٧) ويتجوزها على سنة الله ورسوله ، ويعرف اللى وراها
 ايه ؟ ونبقى نسرقها. قال له : طيب (١٨) مين اللى هيعمل للملعوب ده ؟ قال
 لهم شيخ المنسر : طب مسيبوا لى أنا الموضوع ده ، فسابوا له الموضوع.

فجه شيخ المنسر ، طبعها الحرامية فى البلد مايبيتشوش نفسهم
 جرابيع (١٩) ، شحاتين، بيسألوا الله ! لأ الحرامى بيكون نزيه (٢٠) .
 فجالها (٢١) قبل الفجر مايدن بساعه ، فحيط ع الباب (طخ طخ تك
 تك تك) (٢٢) قالت مين بالباب ؟ ! قال لها ادبنى مما أعطاكم الله ، مسائل
 وعلى باب الله (٢٣) ، فين اللى يجزيها مما أعطاكم الله ؟! حفنت بايديها
 الاثنين وادت له ، خد منها ومشى . فجالها تانى يوم قبل الفجر
 *مايدن بنص ساعه ، فحيط ع الباب (تك تك تك) قالت مين بالباب ؟!
 قال لها : مسائل وعلى باب الله ، وادبنى مما أعطاكم الله . حفنت حفنه
 برضه (٢٤) ، خد بعضه ومشى *

فتالت يوم جه ، قبل الفجر ما يدن بربع ساعه ، الناس طبعاً لسه (٢٥)
 ماطلعش للفجر ، فحبط ع الباب (تك تك تك) قالت مين بالباب ؟!
 قال لها : مسائل وعلى باب الله وادبنى مما أعطاكم الله . حَفَنْتِ وَبَتَدِيلُهُ (...)
 فراح قابض ايدها اليمين من هنا (٢٦) قالت له : إخص عليك (٢٧)
 يامجرم ياسافل ، بتهسلك إيدى كده ايه ؟ ! قال لها : أصل أنا بالعربى مش
 شحات ، قالت له : آمال أنت ايه ؟ ! ! قال لها : أنا بالهوى
 طالب القرب منك وعازب أتجوزك ، فجيت لك بالليل ، لاني مش
 لاقى لك أب ، ولا لاقى لك خال ، ولا لاقى لك عم ، ولاخاله ،
 ولا أم ، ولاخذ أخطبك منه ، فأنا جايلك والدنيا هس هس (٢٨)

تقبلي ايديا ؟ قالت له : آه !! راحت السكّرة وجئت الفكرة ياشاطر ،
فَتَحَّتْ عيني على حاجه اسمها جواز ، بصراحه أنا عاوزه أتجوز ،
معاك من المال كثير ؟ قال لها : معايا ألف محبوب (٢٩)

قالت له : وآدى عليهم كمان ألف محبوب ، بس بشرط : قيه راجل
في امكندريه ، خياط ، بيشتك الشكه ويضحك ، ويشك الشكه ويعيط
تروح تسأله ده بآى سبب ، وتجييب لى حكايته من طلق طلق لسلامو عليكو
وأنا أتجوزك ، ماجيتلبش حكايته ايه ؟ ماتجيش عند بيتى ، قال لها :
حاضر . (دا الحرامى)

فخذ بعضه صاحبنا ، وخذ منها الألف محبوب ، صَبَحَ المُبِيعُ قطع (٣١)
ونزل ع امكندريه كانت قالت له : الخياط ده دكانه على أربع مفارق (٣٢) ،
والدكان ليها أربع أبواب ، وبishtك الشكه ويضحك ، ويشك الشكه
ويعيط !! فخذ بعضه ونزل ع امكندريه ، فى الوصف ده ، الشمارع أربع
مفارق والدكان ليها أربع أبواب ، فَلَقَاهُ بيشك الشكه ويضحك ، ويشك
الشكه ويعيط !! طب يسأله بآى سبب ؟ !

فراح محود عليه ، خذله حته قماش ، وعود عليه ، قال له : ياعم
ياخياط قال له : نعم . قال له : والله أذاغريب ، مش من هنا ، ممكن تخيط لى
الجلابيه دى علشان ألحق القطر المصرى ، فاضل له : ساعتين .

قال له : اقعد يابنى نص ساعه وخذ جلابيتك وامشى
قال له : حاضر . قعد -- لامؤاخذه (٣٣) -- بيخيط له ، فى الجلابيه .
يشك الشكه ويضحك ، ويشك الشكه ويعيط !! قام المصرى بص له
كده ، الحرامى ده ، وقعد يتصعب عليه قوى (٣٤) . قام الخياط بص له
وسُكَّتْ . تانى مره ، بيشك الشكه ويضحك ويشك الشكه ويعيط ! !
قام الحرامى برضه بص له ، واتصعب عليه قوى ، قام الخياط بص له
وسكّت . ثالث مره بيتصعب عليه قوى !

قال له : قول لي يا أخويا انت جاي تخيط. جلابيتك ، وألا جاي
تمصص لون ؟! (٣٥) ايه حكايته ؟!

قال له : والله إن صلق القول أنا جاي أمسالك ، بتشك الشكه
وتضحك له ؟! وتشك الشكه وتعيط ليه ؟! قال له : جاي منين بسلامتك ؟
قال له : جاي من مصر (٣٦) . قال له : وجاي تسألني أنا مخصوص ؟!
قال له : آه . قال له : على ماتوحدوا الله (لا إله إلا الله) (٣٧)

قال له : يا ابني أنا ... أولا فيه راجل في الهند ، واقف على ترابيزه ،
وفوق الترابيزه كرسى ، وماسك بدله كنوزى (٣٨) ، وميت محبوب
وبيقول ياللى يضربنى بالجزمه دى ، ميه على الخد ده ، وميه (٣٩) على الخد
ده ، ويأخذ ميت محبوب والبدله الكنوزى ، وأقول استاهل (٤٠) .
تروح تسأله ده بأى سبب ، وتجيبني وأنا أقول لك على حكايته . قال له :
كده ؟ ! قال له : آه ، قال له : ماشى (٤١) .

بات عنده تلك الليله ، وخد بعضه وصبح نزل على الهند (تك) (٤٢)
لقى صاحبه ده واقف على شارع بسبع مفارق ، وحاطط ترابيزه ، وفوق
منها كرمى زى اللى بيقول أخلع الأمنان (٤٣) . وماسك بدله بتاعة
ملوك ، وميت محبوب في إيده وفردة برطوشه (٤٤) قديمه ، (تك)
وبيقول : ياخواننا اللى يضربني ميه ع الخد ده ، وميه ع الخد ده
ويأخذ ميت محبوب ، والبدله الكنوزى وأقول استاهل . فحود عليه . قال له :
ياعم انت ! قال له : نعم ، قال له : بفلوسك ! وبدله كنوزى بتاعة
ملوك ! وعاوز تنضرب بالنعال على الخلقه الشريفه ! وكمان تقول استاهل ! قال
له : آه . قال له : طب قصتك ايه ؟ والعاشق في جمال النبي يصل عليه (صالحه) (٤٥)
قال له : عاوز تعرف حكايته أنا ؟ قال له : آه . قال له : انت منين ؟
قال له : من مصر ، قال له : جاي مخصوص تسألني أنا يا أخويا ؟! قال
له : آه . قال له : يا ابني فيه راجل في اليمن ، واقف وقفتي دى ، وعلى شارع



بمسبح مفارق ، بيمصحن في الجواهر ويدريها في الهوا (٤٦) ، ويقول له :

« ضيع ياهوا ولا يضيعة الأتدال ، تروح تسأله لماذا يفعل كده ؟ !
وتعالى أقول لك على حكايتي ، إذا كنت جاي من مصر تسألني أنا .

قال : يانهار اسود لسه فيها اليمن !! طاب والقلوس على قد اليمن
وإن رجع هيرجع ماشي ؟! ياحول الله !

فبات عنده تلك الليلة وصبح نزل على بتاح اليمن لقي الوصفه
اللى وصفها له مظبوط .

- ده بيمصحن الجواهر ، ويدريها في الهوا !! أمال لو سألته أنا !
ده هيمصحنني أنا ويموتني !! قام وقف جنب عامود بتاح نور ، وقعد يتفرج
عليه ، صحن جوهرة واتنين وتلاته ، فربنا ألقى عليه بالنوم فنام .

فالمسنى نازل بيمستريح كله ، بيتلفت وراه لقي غريب ، واقف ع العامود
وناييم ، وعادة الغريب في البلاد دي بيبان ، فراح له ، زغله كله في
جنايه (٤٧) ، قال له : هوووه . قال : أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد
أن محمدا رسول الله !! نعم ، قال له : إيش جابك في بلادنا هون ؟! (٤٨)

قال له : والله إن صدق القول أنا جاي من مصر أسألك بتصحن الجوامر
وتنديها في الهوا بأى سبب ؟! قال له : جاي من مصر مخصوص عشان
تسألني أنا ؟ قال له : آه على ما توحدوا الله (لا إله إلا الله) .

خلده ضيقه عنده ، عشا .. عشا ، من أحسن ميه وسقا ، وخذ بواجبه
تمام التمام . قال له : يا ابني عايز تعرف حكايتي بالمظبوط ؟ قال له : أيوه .

قال له : أنا كنت مصاحب أربعين صاحب ، إن جبت لنفسى رغيغ
عيش.. أجيب لهم أربعين رغيغ . إن جبت لنفسى بدلة دلموم ... أجيب
لهم أربعين بدلة . إن جبت لنفسى جوز جزمه .. أجيب لهم أربعين جوز
جزمه . ضيعت (٤٩) على نفسى جنبيه ... أدبهم أربعين جنبيه .. ضيعت
مالى ومال أبويا على أصحابي ، لابقى حيلتي باليمين ولا بالشمال ، بقيت
أخش (٥٠) القهوة دى الصبح مامعشى حتى الاصطباحه (٥١) ، ساعة
ما يشوفوني .. جري .. نضيف طبعا (٥٢) ؛ مامعشى حاجه .

- ولا يا حميلو .. ولا يا محمد .. ولا يا فلان .. نعم .

- ابن المقطوعه جاي هناك أه ، يلا بينا .. نخلع (٥٣) .

يسيبوني في القهوة ، والقهوجى (...) (٥٤) مهما تحسن عليه ،
وجيت انكسرت في طلب أو اثنين « أيوه . نعم .. أيوه .. طيب » (٥٥)
هيفضحك في الشارع !! فبقيت أخاف أقعد هنا ، أخش القهوة مالمعش
حد يطلب لي من صاحبي ! ! أمشي ! فتضايقت .. أعمل إيه ؟ !

عاوز أموت أمي ... وأنا هاموت وراها ؛ لأن لو أنا موتت نفسى وانتحرت
أمي هتستنى ليا معار (٥٦) ، فاعمل إيه ؟ !

حدود على أمي في البيت .. قلت لها : ياماما ، قالت لي : نعم .

قلت لها : اغلى لي حلة ميه ، وخليها تفرق (٥٧) لما تتكلم بالثلث .

قالت لي : هيه اليه بتفرق ! بتتكلم بالثلث بتقول إيه ؟

قلت لها : يا أمي إذا غلت الميه . بتقولن لما تغلي :

أسايا مني وبني وأنا اللي بناري اتجريت

والعشق مني انتحر وأنا اللي بناري انكويت

فأمي سمعت الكلام ، وغَلَّتْ الميه لما بقت الميه بتشيل الحله من عليها
وتحط ، وتنطق . قالت لي : يا ابني الميه اتكلمت ، تعالي شوف عاوز ايه ؟
فرفعت الغطا بقميصي ، وهاجيب أمي من شعرها . وأحطها وأنا وراها
بنفس الموته ، فأمي شافتني كده قالت لي : ارجع (بصوت قوى) .
فابن الحلال إيدته تكشش على طول ، وبوالوالدين ايه ؟ إحسانا (٥٨) . فكششيت .
قالت لي : بتعمل كده ليه ؟ ! قلت لها : عاوز أموتك وأموت أنا بعدك
لأن أنا لو مت الموته دى قبل منك .. انتى هستنى ليا معار لأن أنا لابقى
حياتى باليمين ولا بالشمال . قالت لي : يا واد انت بقيت راجل ؟ ! قلت
لها : راجل ونص يا أمي .

خذنتي ، نزلتني على جربيل (٥٩) طوله ييجي عشرين متر ، وعرض
الجربيل تلاته متر في ارتفاع تلاته متر ، ومليان صناديق من الجواهر .

قالت لي : دا بقية مال أبوك يا ولد ، إن ضيعت ده ماتورنيش وشك تاني

فنزلت على انجربيل ، تاجرت المتاجره بتاعة أبويا ، رديت جميع
أموال أبويا كما كانت ، رديت الجربيل كما كان ، المكسب اللي بيجيني
النهارده آخذ نصه ، بدال ما أقول لهم يا ولاد الكلب .. ياصيع .. بالي
مش عارف إيه ؟ نهار ماكنت بأخش القهوة ماحدش يطلب لي فنجان قهوه ..
واحد يضربنى بسكينه ، أضرب واحد بسكينه ! أخش السجن ! أفزعهم
أغيظهم بيايه ؟ أصحن الجواهر ، وادريها في الهوا واقول له :

« ضيع يا هوا ولا يضيحه الأندال »

دى حكايى ياشاطر ، قال له : عذاك العيب !

بات عنده تلك الليله ، إداله اللى فيه النصيب (٦٠) ، وخذ بعضه ونزل . نزل على مين ؟ على بتاع الهند.

قال له : سلاه و عليكم ، قال له : سلام ورحمة الله وبركاته ، من أنت ؟ !

قال له : أنا اللى بعتنى لبتاع اليمن ، قال له : ما قال لك ؟

قال له : كذا وكذا وكذا ، وجيت من عنده وكرمى ربنا والحمد لله ، وعاوزين نعرف انت حكايته ايه بالصلاح النبى ؟

قال له : حكايى أنا ياشاطر ، أنا كنت راجل جمال ، وعندى من الجمال جملين ، بصريت فى يوم من ذات الأيام ، طُبُّ عليا راجل ضيف قال لى : يا جمال قلت له : نعم . قال لى : أنا ضيفك . قلت له : حق الله (٦١).

خدته ضيفته ، وديته البيت ، وعندما رحت أجيب للضيف لقمه ياكل ، لقيت الضيف ربنا ألقى عليه بالتوم فنام . قلت عقبال الأكل ما يستوى أصحى الضيف ، الأكل استوى ، فبصحى الضيف.

— ياعم يا ضيف قوم كُلْ لك لقمه ، قال لى : نام . وأنت ساكت . (بغضب) قلت له : قوم كل لك لقمه ، انت جاي من الطريق تعبنا قال لى : باقول لك نام وانت ساكت أحسن لك ، أحسن أضرب صباعى فى عينك — البعيد — أفلها

قلت : الله !؟ هو ذا ضيف وألا فتوه ! أيه الحكايه ؟ !

— ياعم قوم كُلْ ! قال لى : قلت لك نام ، وماتنيهاش تانى (٦٢)

فقلت أقول لك الضيف مكروم لأجل النبى ، سيبه ، خطيه يبيت الليله للصباح ، والصبح يتوكل على الله . فمبته نام .

فجائى فى نهى الليل بالظبط . ولقيته صحى !! قال لى : يا جمال

قوم شديد الجميلين . قلت : الله ! هو ده ضيف وألا فتوده ! وألا عاوز
الجميلين ! ابن الليل ما يخافش (٦٣) ، قمت مشيت على الجميلين . قال لى
ياراجل يا جمال قلت له : نعم ، قال لى : خليك أنت بقى من قدام ،
وأنا من وراك ! قلبى لعب فيه القمار (٦٤) ، يضربنى بحاجه من ورا وياخد
منى الجميلين فى نص الطريق ، فابن الليل ما يخافش ، مشيت معاه ، فجبه
على النهار ما هيشقشقى (٦٥) ، قال لى : يا جمال خطبك أنت من ورا يا
وأنا دليل من قدام . مشى دكّل مسكت قلبى بايدى ، النهار طلع علينا
بخير وسلامه . قال لى : يا جمال برك الجميلين هنا أه ، بركت الجميلين
هنا هه . بصيت لقيت اتفتح من خيرات الله العظيمة !! راح محمل
الجميلين ، طلع بدله بتاعة ملوك ، طلع مكحل ينكحل بيها الأعمى يفتح
على طول ، ومال وجواهر كثير . قال لى : يا جمال .. جمل من المال ده
عشانك ، والبدله الكنوزى دى عشانك ، ومن السنه للسنه هاتجى أزورك
هذه الزورة فى تلك الليلة عشان انت امستحلتنى وهنتك فيها (٦٦) وانت
استحلتنى . فأننا أعمل ايه ؟ طماع والطمع وحش ، عاوز آخد الجميلين ،
والمكحله كمان دى أهم من كل حاجه ، أعمل ايه ؟ رحت ماسك شوية
تراب ، ورحت عافصه فى عيئيه (٦٧) ، وهامسحب الجميلين
قال لى : إخص عليك ياخاين برضه تعمل كله؟! عمل بالمرود يمين
وشمال ، فتَح .

قال لى : فى نظير الليلة اللى أنت بيئتنى عندك فيها ، خذ جمل من
المال والبدله الكنوزى دى ، وقطعت بعداتك ، معدتش آجى أزورك أبدا (٦٨)
فخذت الجمل من المال ، والمال كله راح ، كان آخر السنه هيجبى غيره !
وهيطق عليه غيره وغيره ، دانا اللى قطعتم بعداتى ، فباقول باللى يضربنى
ميه ع الخد ده ، وميه ع الخد ده ، وياخد ميت محبوب والبدله الكنوزى
وأقول أستاهل ، أصل أنا اللى ضيعت نعمتى ، وزوارتى كل سنه ..
قال له : لا - عندك حق تضرّب ميت جزمه - البعيد (٦٩) .

بات غنده تَلْكَ الليله ، ونزل على مين ؟ على بتساع
 امسكتدريه ، الخياط . قال له : سلاموا عليكمو : قال له : سلام
 ورحمة الله وبركاته ، ماذا أنت ؟! قال له : أنا اللي بعثنى لبتاع الهند ،
 وبتاع الهند بعثنى لبتاع اليمن ، وبتاع اليمن قصته من ططق لسلامو
 عليكم كده ، وبتاع الهند قصته من ططق لسلامو عليكم دى دى
 دى ، كَرِهْمُ لَه قوامك . (٧٠) قال له : مضبوط ، عاوز تعرف حكايكى
 أنا يا شاطر ؟ . قال له : آه ، قال له : ايه على ماتوحدوا الله (لا إله إلا الله) .
 قال له : يا شاطر أنا راجل خياط متجوز واحد بست ، بقى لها أربعين
 سنه معايا مخلف منها خمسة جدعان ، يشرحووا القلب الحزنان ، قال له :
 كويس .

قال له : إنا واحد فى مرتبه بياخد له ميت جنبيه ، قال له : كويس .
 قال له : بصيت فى يوم من ذات الايام ، وأنا قاعد لقيت جنازه
 معليه ، مراتى ماشيه ورا الجنازه ، شايله الطين ومتزهره ، وحاجه فظيحه (٧١)
 وبتقول يا جملكى ، ياسمبى . قلت يانهار امسود !! عامله أقوى من أصحاب
 الميت ، قلت ايه ده؟! يكون حد من العيال مات ؟! قمت متقصص من
 الى مات ؟ (أبص فى الميت مثل لاقى حد قريبي مات ! (ابنة للراوية)
 لامن شارعنا ! ولا من حارتنا ! ولا من معرفتنا ! ولا من بلدنا ! ولانعرف
 اسمها ! ولا من عيلتنا خالص ! طب مراتى عامله كله ليه ؟ ! !

اتخفيت بهبايتى ، ومشيت ورا الجنازه ، لما مشيت ورا الجنازه
 لقيت مراتى استخبت فى قلب حوش (٧٢) ، أنا شفتها امستخبت فى حوش
 رحت أنا كمان مستخبي فى حوش (ماهو قال ايه ؟ اذا هاتبع الميت ده
 أشوف ايه نهاية الكلام ، وأشوف مراتى ليه ميهده نفسه ، ومقطعه
 فى هدمها . وايه الى حاشرها !! وهامشى لغاية نهاية المدفن ، وأشوف
 ايه الحكاياه ، فلما دخلت المدفن) « دخلت الجنازه التراب ، أول مادخلت

الجنّازة التّرب ، مرّاته استخبّثت في حوش ، أهل الميت قرّوا على الميت ،
وأجروا وخذلوا بعضهم ومشيّوا (٧٣) هيه بقى ، طلّعت م الحوش بتاعها ،
شالت المجاديل (٧٤) ، وسحبّت الميت من رجليه ، وهم هم هم ، كلت الميت !
أنا شغيت كده !! يا لطيف ! ! صاحبتنا شاف هذا المنظر ، طبعاً
خايفت يروّح البيت ، يعمل إيه ؟ ! خلاص . فقال أقولك ياواد
لما اكتشف إنها غولة ، وخذ بعضه طبعاً - لأمواخذة - وروّح الدكان
قعد ، وبعث مع الولد ، شوية خضار ، مع شوية بطاطس ، على شوية
لحمه وقال له : اجري قول لمراة عملك ، عمى جاي يتغذى النهارده هو
وولاد عمى ، فتحضري الأكل قوام .

الراجل يعمل إيه ؟ لف على ولاده الخمسة في وظائفهم ، المّم
وقال لهم : لازم نجتمع النهارده . ونتغذى مع بعضينا . فالعيال طبعاً
قالوا إيه ؟ الله ! هو أبونا بيودع مننا وألا إيه ؟ ! أحسن أبونا يكون
هي جري له حاجه . فرسموا الكلام - ولأذ خلّال . وروّحوا مع أبوهم .
- هاني يامرت ناكل . قدّمت الطّيّب (٧٥) ، قدّمت الأكل
قعدنا كلنا ناكل .. هيه قعدت ورا الباب بعيد !

- الله ! مانقدمي ياسست أم محمود تاكلي ! قالت لى : شبعانه .
اسمعي لى .

- يامرت أم سيد . قومي كلى لقمة مع العيال ! قالت لى : قلت لك
شبعانه .

- يامرت أم إبراهيم دا العيال أول مره يبيجوا يتغذوا معنا ، تعالى
كلّى لقمة ! قالت لى : قلت لك شبعانه ، يعنى شبعانه (بحزم وشدة)
قلت لها : يعنى الاكل الى خلّله ربنا ده مش أحسن من الميتة الى أنت
جيتيها م التّرب . قالت له : الله .. انت شفتنى ! ياخاين ! طب هم هم
هم هم . مسكت العيال الخمسة ، كلتهم شغيت أنا لما عملت كده (٧٦) !
نطّيت م الشباك ، كنت في الشارع . فباشك الشكّه وأضحك . أضحك

على مره متجاوزها بقى لى أربعين سنه ومعرفهاش إنها غوله ، وبإثباتك الشكه
وباعيط ، باعيط على ولادى الخمس جدعان ، اللى يشرحوا القلب الحزنان ،
ليا حق ياابنى وألا ماليش حق؟ قال له : ياأخويا ليك حق .

بات عنده تلك الليله ، وصبح نزل لمين ؟ للست بتاع مصر ؛ العروسه
اللى هيتجاوزها خبط ع الباب ، قالت : مين بالباب ؟ قال لها : أنا
اللى بعتيفى لبتاع اسكندريه

قالت له : أول مارحت رحت فمين ياشاطر ؟ قال لها : رحت لبتاع
اليمن وقصه بتاع اليمن من طق طق لسلامو عليكم . قالت له : شفت
يا شاطر الصاحب اللى مابينفعش إلا وجيبك مليون ، لما يعلى يعدى منك
ويسيبك ! قال لها : عندك حق .

قالت له : تانى مارحت فمين ؟ قال لها : رحت لبتاع الهند .

قالت له : شفت ياشاطر ، الخاين مابينفعش ؟ حبّ يخون الراجل
وبعديه وطمع .. طمعان ياخذ ماله ويسيبه ، هه شفت!؟ قال لها : عندك حق
- وتالت مارحت ف ن ؟ رحت لبتاع اسكندريه ، وقصته من طق طق
لسلامو عليكم ، قالت له : شفت ياشاطر .. هان عليها ضناها ، خمسه
جدعان . من قبل ماتشوفهم عينيها ، القلب من جوه شافهم ! هانت وهانوا
عليها وكتهم !! قال لها : أى نعم !

قالت له : أنا بنت مفيش حد حارسنى إلا ربنا سبحانه وتعالى ،
نتجاوزنى بسنة الله ورسوله ، وإذا عملتوا معايا بنط من الابنط (٧٧)
دى ، هاعمل معاكم انتو الاربعين (٧٩) ، كما عملت ديه مع ضناها
قال لها : أعوذ بالله هو أنت منهم ١١؟ سلامو عليكم ، أنت فى حالك
وإحنا فى حالتنا . وبعدوا عنها الاربعين ، وخافوا وهى عاشت بنت بنتوت
على قيد الحياه .

وكنتم عندهم ونجيت الوقت ، والسلام عليكم) * (٧٩) .

(١) جمع هذا النص في صيف العام الماضي (يونية ١٩٨٦) من الراوية / على السيد علي عبد الله ٦٣ سنة - يقرأ ويكتب - يعمل « مبيض محارة » - أرمل - لديه سبعة من الأبناء والبنات (متزوجون ويعملون) - من أهالي منطقة أم المصريين بالجيزة يتميز هذا الراوية بالشهامة والكرم ، وينتمي في أصوله الى محافظة الجيزة حيث يقطن الآن ، لكنه ولد بالاسماعيلية وتزوج منها وأنجب معظم أبنائه هناك بعد أن انتقل إليها مع والديه اللذين كانا يعملان كطبّاخين في أحد القصور . عاد الى منطقة الجيزة بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ مع التهجير ، حيث أقام بجوار عائلته ولم يعد الى الاسماعيلية بعد رجوع المهجرين .

سافر هذا الراوية بحكم عمله في المقاولات وأشغال المباني الى عدد من الدول العربية الشقيقة مثل السعودية ، الكويت والأردن والعراق وليبيا . ويتميز هذا الراوية بقدرة فائقة على الأداء وتجسيد المشاهد ، علاوة على صوت قوى .

(٢) حرص الباحث - قبل كل شيء - على تدوين النص كما يؤدي في سياق القص الشفاهي مع محاولة الاقترب - الى حد ما - من الحرف الفصيح ، وينبغي ملاحظة أن صوت القاص - في النص - ينطق هيزة ، ومن هنا أثرت أن أدونه برسمه الفصيح منعاً من الالتباس ، وقد فعلت الأمر نفسه مع بعض الحروف المشكل بين الفصحى والعامية مثل صوت الذال والضاد والطاء ، وحين ينبغي اللبس كنت أسجلها على الصورة التي تنطق بها مثل كلمة مضبوط التي تنطق مضبوط ... الخ .

وقد استمضت عن الوقفات والحركات والسكنات الصوتية التي يؤديها الراوية بعلاوات الترقيم ، كالفصلة ، والفصلة المنقوطة والنقطة وعلاوات الاستفهام والتعجب والشرطة والشرطتين والتنصيص وغير ذلك . وفيما يختص بالهامش ، فإننا نلاحظ - على مستوى لغة القص - لجوء بعض الرواة الى ما يسمى بـ (أسلوب التفاضح) وهو الأسلوب الذي تتراوح فيه لغة القص بين الفصحى والعامية ، ومنه أيضاً تطعيم الرواة لمكايدهم بمبازرات وألفاظ وكلمات فصيحة وتختلف أهداف الرواة في لجوئهم الى هذا الأسلوب اختلافاً بينا ، بيد أنه ينبغي التنبيه الى انتشار هذا الأسلوب في عدة مواضع من الحكاية ، لذا لزم التنويه .

وقد راعيت وضع تداخلات المتلقين للنص بين قوسين حتى لا يختلط بكلام الراوية ، وقد أثبتتها لأهميتها في درس الأداء .

(٣) تعبر النقاط التي بين القوسين عن مدة فترة الصمت التي لجأ إليها القاص ، إذ إن وقفات الصمت تعد جزءاً من الأداء ، وعليه فإن طول المدة يختلف باختلاف عدد النقاط ، فالنقاط الأربعة أطول في مدتها عن الثلاثة وهكذا ..

(٤) مملوك : أي جميل ، وهي تسمية تستخدم علماً للجمال في صيغة المذكر فيقال للرجل الجميل : مملوك .

(٥) الأجنة قطعة قصيرة من الصلب المصمت ذات طرف حاد لقطع الحديد أو تستخدم للكسر ، والشساكوش هو أداة الدق والطرق ، أما كلمة (بتاع) فهي

لازمة من لوازم الحديث تعبر عن الصيغة الفصيحة (وخلافه) أى وأدوات أخرى أو اثنيناء تفهم ضمنا من سياق الكلام .

(٦) جوهراية يقصد جوهرة ، وصيغة التصغير معروفة فى العامية ، فجوهرة هى جوهراية ، وليحة هى بلحاية ، وعنة هى عنباية . الخ .

(٧) دارت : أى أخفت .

(٨) تلجا العامية فى صيغة النفى أو النهى الى وضع أداة النفى أو النهى قبل الفعل ثم تلحق حرف الشين بالفعل بدلا من اضافة الأداة الى الفعل فقط ، وقد نستخدم العامية الصيغة الفصيحة فى النفى ، ولكن بصورة أقل ، بيد أنها حين تستعمل (ما) بمفردها بدون حرف الشين الملحق بالفعل ، فإن الصيغة عندئذ تستعمل فى الحذف على الفعل ، والحذف على عمل ما .

(٩) هيديهولك : سيعطيه لك .

(١٠) أى ملالها حبرها بالمال .

(١١) الصميته : مقرءوا القرآن المشهورون ، والذين يعرفون بجمال الصوت ولعل التسمية قد جاءت من هنا ، كما تطلق التسمية نفسها على بعض المنشدين الدينيين .

(١٢) أنعبش : أى اغتش وأبحث .

(١٣) فدى : فهذه .

(١٤) ميثم : مآثم .

(١٥) شيخ المنسر : زعيم اللصوص .

(١٦) تتخض : أى تفرغ ، وهى مستعارة من عملية خض اللبن المعروفة فى الريف : تلك العملية التى تنفصل فيها حبيبات الزبد عن السوائل فى اللبن ، ومن هنا تأتى بلاغة اللفظة فى الدلالة على الفزع الذى تنفصل فيه شجاعة الانسان عن نفسه بعد هزة مفاجئة .

(١٧) ملعوب : أى حيلة ، ومنها « ملاعيب شجعة » المعروفة فى سيرة الظاهر بيبرس .

(١٨) طيب مين الى هيعمل ده ؟ : اذن من سيقوم بهذا .

(١٩) ما يبينوش نفسهم جراييع : لا يظهرون أنفسهم الا فى صورة وهينة حسنة ، ومفردها جربوع ، وهو الحيوان المعروف الذى يشاهد فى الريف وبعض لأحياء الشعبية - وهو غير العرسة - واللفظة تدل على زراية الهيئة ووضاعة الشأن .

(٢٠) نزيه : أى مهتم وحسن الهيئة ، وللكلمة دلالات كثيرة تفهم من سياق الحديث .

(٢١) فجالها : أى فجاه لها قبل آذان الفجر بملء ساعة .

(٢٢) (طخ تك) يلجأ الرواة الى احداث مثل هذه الأصوات لتجسيد حكاياتهم وتقريبها الى الذهن بأداء مثل هذه الأصوات التى تشد المتلقين ، وتجذبهم ، وتلك وسيلة من وسائل مسرحة الحكاية .

(٢٣) (أدبني ما أعطاكم الله .) صيغة من صيغ السؤال والشجادة ، والجدير بالذكر أنه على الرغم من أن تلك الصيغة وغيرها تستخدم في التسول إلا أنها تحمل بعدا أعمق من مجرد السؤال ، إذ أن عالم الشجادة بأدعيته وأشعاره وصيغ سؤالاته يظهر في مجمله وعي هذه الطائفة ببحثها في مال من يملك ، انطلاقا من مفهوم التكافل الاجتماعي في الإسلام ، فمن يملك (طبقا للصيغة) ليس سوى مستخلف على مال الله ، وحين يعطى فإنه يقدم من مال الله وليس من ماله ، كما أن الشحاذ حين يصف نفسه بالسائل (أو العاجز أو المريض أو غير ذلك من صور استدرار العطف) فإنه على الرغم من صفته تلك لا يقف إلا على باب الله . أو الكريم أو العاطي ، أو غير ذلك من أسماء الله الحسنی .

(٢٤) حفت حفته برضه : أى أخذت كومة من المال وأعطتها له أيضا ، وبرضه من الألفاظ التي بقيت منذ الحكم التركي ، وهى (برضسل) التركية التي تعنى هوكذا ، وأيضا : لمزيد من التفاصيل انظر قاموس العادات - أحمد أمين - ص ٣٣٨

(٢٥) لسه : هى اختصار لكلمة للساعة ، إيثارا للسهولة والتخفيف . وتعنى ليس بعد .

(٢٦) عند هذا الموضع قام الراوية بتمثيل المشهد بأن أمسك مصعمه ليقرّب الصورة الى جماعة الحضور بفرض شدهم الى ما يحكى .

(٢٧) اخص : عار عليك .

(٢٨) هس هس : يضم الهاء وسكون السين وهى صوت يحاكى السكون ، ويعبر عن الصمت وخلو المكان من الناس أو من الأحياء المنظورة .

(٢٩) ألف محبوب : المحبوب عملة تركية قديمة صكت كبديل عن الدنانير العربية ، وكان يسجل عليها أسماء سلاطين آل عثمان ، منذ عهد سليم الأول ، إذ يقال محبوب سليمى ، محبوب مصطفاوى ، محبوب محمودى ، نسبة الى السلطان سليم الأول ومن تلاه ، وقد شاع استعمال هذا النوع من النقود في كل بلاد العالم العربى التي استولى عليها العثمانيون ، ولارتفاع عياره وجمال نقشه تزيّنت به النساء ، وكانت قيمته تساوى ٣٧٥ قرشا صاغا من الفضة ، وهو من الذهب الخالص اذ هى (زر محبوب) أى الذهب المحبوب وقد استمرت تداول في مصر حتى عصر محمد على سواء أكانت مضروبة في استانبول أو في مصر نفسها ، وقد توقف تداولها سنة ١٨٣٩ . لمزيد من التفاصيل راجع : النقود العربية ماضيها وحاضرها د. عبد الرحمن فهمي المكتبة الثقافية ١٩٦٤ - القاهرة ص ١١٧ .

(٣٠) (من مطلق لسلامو عليكم) لازمة من اللوازم التي تستخدم كثيرا في لغة القصص والحواديت ، وتعنى من البداية الى النهاية .

(٣١) قطع : تقال عند الحصول على شيء يقطع أو يقص من مجموعة ، أو امتداد وتطلق للدلالة على الشراء ، مثل (قطع حنتين قماش ، أى اشتراهم ، وهى هنا تعنى أنه قد اشترى تذكرة للسفر .

(٣٢) مفارقي : جمع مفرق ، أى تقاطع وتجمع على تقاطعات .

(٣٣) لامؤاخفة : من لوازم الحديث فى الحكايات ، وتعد من الكلمات الاعراضية التى تحمل دلالة الأسف على مضمون الحديث اذا احتمل أكثر من دلالة ، وكان من بينها دلالات سيئة المزى أو المعنى ، ومنها (البعيد) و (الأبعد) وقد تكررت فى ثنايا هذه الحكاية هى ومثيلاتها فى أكثر من موضع .

(٣٤) يتصبب عليه أوى : أى حزن على حاله حزنا شديدا .

(٣٥) تمصص لمون : عبارة تحمل قدرا من البلاغة ، لما بها من تشبيه ، فهى تقال لمن يزم الشفاعة حزنا وأسى بصوت مسموع ، والفعل مأخوذ فى الأصل من جرش اللبىون الحامض للتغلب على المرارة فى الحلق والزور ، وقد انتقط الراوية المشهد بمهارة ، وجسده بلاغيا للدلالة على الاعتراض والاستنكار من ابداء الحزن والأسى ، وتعنى أننا لسنا فى حاجة الى هذا الحزن وذلك الأسى .

(٣٦) من مصر : يعنى القاهرة ، وقد صارت الكلمة علما على القاهرة فى مختلف أقاليم مصر ، اذ يقول أهل الريف « رايح مصر ، وجاى من مصر » يقصدون القاهرة ، وفى الاسكندرية يطلقون على القاهرى (مصرى) وعلى محطة السكك الحديدية الرئيسية هناك (محطة مصر) ويطلق القاهريون على أنفسهم التسمية نفسها .

لمزيد من التوسع راجع : القاهرة فى الأغاني الشعبية د. أحمد مرسى - مجلة الفنون الشعبية العدد ٨ يوليو ١٩٦٩ .

(٣٧) (على ماتوحدا الله) صيغة من صيغ الأداء ، يكثر الرواة الممتازون من استخدامها فى مواضع معينة فى أثناء الحكاية ، وغالبا ما يستخدمونها فى الحكايات الطويلة .

(٣٨) بدله كنوزى : أى بدله ملوك أو غالية الثمن .

(٣٩) ميه : مائة .

(٤٠) استاهل : استحق ما يحدث لى .

(٤١) آه .. ماى : وتعنى الأولى فيما تعنى الموافقة ، وتدل الثانية على سريان الاتفاق ، بمعنى اتفقنا .

(٤٢) (تك) حركة تدل على الانتقال السريع من منطقة لأخرى ، أو مكان لآخر أو بين فعل وآخر ، ويؤددها الراوية بالنقر على أى جسم صلب بجواره أو بفرك أصبعى الوسطى والابهام ليحدث هذا الصوت ، وتعبّر عن الإيجاز والاختصار فى السرد ، اذ أنه سافر فى ثوان ، وعثر فى التو والنظرة على بغيته (لمزيد من التفاصيل انظر : صفوت كمال - الحكايات الكويتية - ١٩٨٦ - الكويت) وما بين الفعلين (الانتقال والوصول) فإن الراوية يتركه لخيال المتلقى ، وتلك وسيلة باهرة من وسائل مشاركة المتلقين فى ملا الفراغات بين أحداث الحكاية بأعمال الذهن بدلا من تقديم كل التفاصيل بصورة جاهزة .

(٤٣) (كرسى الى يقول اخلع الأسنان) استخدم الراوية نوعا من الاستدعاء البيئى لمشهد معروف ليحسد الصورة ، فإذا كان يتحدث عن الهند فانه يستخدم تشبيها محليا ليزيده وضوحا ويقرب الشكل الى الأذهان . ومخلع الأسنان هذا (بتشديد اللام) شخص كان يتواجد بالموالد العامة الشهيرة كمولد الحسين رضى الله عنه والسيدة زينب ، مثله مثل « المطاهر » الذى يقوم بعملية ختان الأولاد ، وغيره من مظاهر المولد .

(٤٤) برطوشة قديمة : أى حذاء قديم ممزق .

(٤٥) (العاشق فى جمال النبي صلى عليه) لازمة من اللوازم التى يستخدمها الرواة لأحداث نوع من التناغم الصوتى بين لفظة آية .. وعليه ، لجنب انتباه المستمعين ، واعدادهم لحديث جديد فى الحكاية . راجع هامش (٣٧) .

(٤٦) يصحن .. يدرها : يطحن ، وقد أبدل صوت الطاء بصوت الصاد الذى ينتمى الى المخرج نفسه ، ولكنه أخف منه فى النطق ، بما يتناسب وميل العامية الى السهولة والتخفيف ، يدرها : يذروها فى الهواء ، والتفخير الحادث فى الكلمتين طفيف ولا يمس بنيتهما فى الأساس .

(٤٧) زغده فى جنباه : لكزه فى جنبه .

(٤٨) هون : يقصده بهسا (هنا) ، وينتمى هذا الأسلوب الى نوع الأساليب الجيدة للأداء وهى تلك الأساليب التى يحاول فيها الرواة محاكاة أفراد من لغات وقوميات مختلفة من الشخصيات التى يقصون عنها ، لكن (هون) لا تنتمى الى لهجة اليمن ، وإنما هى قريبة جدا من لهجة بلاد الشام ، وهى اللهجات التى استمع إليها الراوية من اللهجات العربية فى البلدان الشقيقة التى سافر إليها ، كما ألحنا الى ذلك فى حديثنا عنه وقد لجأ الى هذا ليبعد بنا عن نطق الكلمة فى اللهجة المصرية .

(٤٩) ضيمعت : الأولى أنفقت ، والثانية بمعنى فقدت وأضعت .

(٥٠) أخش : بفتح الهززة وضم الخاء . أى أدخل .

(٥١) الاصطباحة : تطلق على كل ما يتناوله الانسان فى الصباح من طعام او شراب أو ما يتلقاه من رزق مبكر ، وهى تستخدم أكثر ما تستخدم فى الأحياء الشعبية .

(٥٢) نضيف : يعنى أنه صار مفلسا ، لا يملك شيئا .

(٥٣) نخلع : أى نفر ونهرب .

(٥٤) (٠٠٠) فى موضع هذه النقاط تشبيه يمد من ألفاظ السباب واللعنات ، ويقال للهانة الشديدة والجارحة ، وقد ملنا المقام من اثباته .

(٥٥) (آيوه .. نعم ..) محاولة لتقليد حركة صبي القهوجى الدائبة فى المكان وتداؤه على الجلسين بهذه الصوت حتى يرضى كل زبائنه ، فيشعرون أنه ملنفت اليهم ، وغير غافل عن جاء الى القهوة ولم يطلب شيئا من المشروبات بعد .

(٥٦) معار : عار وذلة .

(٥٧) تفرق : بتشديد الراء وكسرها ، أى تقلى غليانا شديدا ، والكلمة مأخوذة من فوران المياه ، أى حركتها الشديدة المضطربة عند الغليان .

(٥٨) احسانا : استدعاء للآية القرآنية التى تحض على طاعة الوالدين وعدم اغضابهما أو القيام بأى عمل يسىء اليهما ولو كان بسيطا حتى بمجرد (التضجر) لا القتل ، والاستدعاء له وطيفة تجسيد الموقف والتذكير برأى الدين منه ، ويهدف كذلك الى نيل اعتراف جماعة المتلقين به ، لأن ابن الحلال تقصر يده عن أذى الوالدين ، كما يحض على ذلك الدين والمجتمع .

(٦٠) يلاحظ أن زعيم اللصوص لم يتلق إعانة مالية في سفرته تلك بعد نفاذ تقوده إلا من اليمنى ، ذلك الذى استفاد من تجربته ، وخبر الصديق وعرف الدنيا ، بينما لم يطلب شيئا من الهندي الذى طمع فى نصيب من مد له يد المساعدة ، مع عرضه لذلك ، وهى مسألة تثير علامة استفهام ، فعلى الرغم من أن رحلته كلها كانت فى سبيل المال ، بل فى سبيل الحصول على ثروة ابنة الصياد اليتيمة إلا أنه على ما يبدو قد استفاد من الدروس التى قابلته *

(٦١) حق الله : صيغة منتشرة بصورة كثيفة فى حكاياتنا الشعبية فى كل مكان بعد أن أوشكت على الاندثار من واقع العادات والتقاليد الفعلية والصيغة تختلف عن صيغة السؤال السابقة فى أنها ترتبط بالضيف وحق ضيافته ، فإذا كانت الصيغة السابقة (هامش ٢٣) تختص بفئة المساكين والمتسولين إلا أن هذه الصيغة تختص بكل غريب أو عابر طريق - سواء كان مسكينا أو غير ذلك ، وقد يقولها الضيف أو المضيف ، فإذا سلم أحدهم ، وقال الآخر (اتفضل) فإن الثانى يبارده بالقول - ان أراد الضيافة - (حق الله) « أى أننى سأتى معك لأخذ ضيافتى عندك التى هى حق الله فى مالك » *

وإذا قال عابر طريق لصاحب دار : (أنا ضيفك) ، فإن صاحب الدار يرد عليه بالصيغة نفسها : (حق الله) - كما فى حكايتنا - أى أنك ضيفى وما ضيافتك إلا حق الله فى مالى *

(٦٢) ما تنيهاش تانى : أى لا تكررهما ثانية ، وهى أسلوب نهى يقال عند الغضب أو تعنى النهى عن أمر أو طلب *

(٦٣) ابن الليل : وهى تستعمل استعمالين : أحدهما أن تطلق على الحرامى . ذلك اللص الذى يسهر الليل ليسلب الناس تقودهم ، أو يسرق منازلهم . والثانى أن تطلق على الرجل الشجاع الذى لا يهاب الظلام ، ويتحرك فى أثنائه غير مبال باللصوص وقطاعى الطرق ، مثل الخفراء ومن يعملون فى مهن ليلية *

(٦٤) قلبى لمب فيه الفار : كناية عن القلق والشك ، والصيغة تعنى تحرك الهواجس والظنون داخل الصدر ، كما ينبش الفار فى الجدران والجبال *

(٦٥) يشقشق : يظهر ، وهى مشتقة من شقق ضوء النهار لهامة الظلام ، ويقولون شقشقة الطيور ، لأنها تسمى فى الصباح الباكر محدثة شقشقة بأصواتها أى تشق سكون اللحظات الأولى من الفجر بأصواتها بعد الاظلام والصمت المطبق ، والشقشقة من معانيها الافصح فى الكلام . الوسيط ج ١ ص ٤٩١ لسان ص ١٨٥ ج ١٠ *

(٦٦) أهنتك فيها : أى أهانتى لك وتحملك *

(٦٧) عافسه : أى قلف التراب على عينيه * أى غطى به عينيه . الوسيط ج ٢ ص ٦١٧ *

(٦٨) معدتش : لن أعود لزيارتك أبدا *

(٦٩) البعيد : من اللوازم الاعتراضية انظر هامش ٢٣

(٧٠) كرمه له قوامك : أى كردهم له بسرعة *

(٧١) شايلة الطين ومتزهرة : عادة مندثرة في التعبير عن الحزن الشديد عند الوفاة ، إذ كانت النساء تصبغن أوجهن وأيديهن بالتيلة ، أو الصبغة الزرقاء (الزهرة) التي تستعمل في الغسيل لتظهير ألوان الثياب ، وكان يحسب التراب على رؤوسهن فيتحول إلى طين بفعل العرق ، ومن عاداتهن في هذا أن يدرن حول البلدة أو الحى سبع مرات ، وحين يصلن في كل مرة إلى بيت المتوفي يرتفع صراخهن وعويلهن بعد أن يتوقفن لبرهة ، ثم يعاودن السير من جديد حتى يدفن ، ولهن فيما بعد الدفن شعائر وطقوس ، لا مجال لها هنا .

(٧٢) الحوش : اسم المدفن الذى يدفن فيه الموتى ، ويختص المدفن بعائلة معينة أو أسرة ، ويتكون من مبنى عبارة عن غرفة أو اثنين ، ثم مدخل المدفن حيث نجد المقبرة ، والاسم وحده يعنى المدفن ، أما إذا أضيفت ، فهي حوش البيت ، حوش المدرسة .. الخ ، ومجموعة الأحواش تسمى المقابر أو القرافة ، أو الجبانة ، لكن الكلمة (حوش) بمفردها تعنى المنزل في بعض البلدان العربية .

★ تعليق من بعض الحضور

(٧٣) المجاديل : هي القوائم الحجرية التي تسمد مدخل المقبرة ، وترتكز على حافتي المدفن ، ويختلف عددها باختلاف مساحة المقبرة ، وتعد من الأسمنت وحديد التسليح أو من الحجر الجوى .

(٧٤) عند هذا الموضع قال زائر من الأقارب مستنكرا المقاطعة والتكرار هو بيعيدهم تانى ليه ؟! ومثل هذه التعليقات تعد جزءا من الأداء ، ولا تقل أهمية عن النص نفسه لتوضيح الأداء وسياق القصة .

(٧٥) الطبلية : هي المائدة الرئيسية في القرى ، والأحياء الشعبية في المدن ، وبنى عبارة عن مجموعة من الألواح الخشبية المتراسة بشكل دائرى وتختلف في اتساعها على حسب حاجة المنزل ، ولها أربعة قوائم قصيرة ، ومن يأكل عليها يجلس على الأرض أو فوق حشيشات قطنية ، وتوضع عليها - أحيانا - صينية الطعام وبداخلها أطباق الأكل ، وقد تستعمل بلون هذه الصينية .

(٧٦) عند هذا الموضع بينما يحاكى الراوية صوت التهام الأم الغولة لأولادها ، أقيت مجموعة من التعليقات من الحاضرين ، إذ قال أحدهم « آه » فيفسر لها أنه !! « فرد عليه الثانى : « آه .. طلب بحتكه (زل بلسائه) لو كان غطى الدور كان مرق ! » فاجابهم الثالث حزينا على مصير الأبناء « يا ولدى .. ياريتسه ما كان جميعهم ! » وهو مما حول النص مما سبقت الإشارة إليه .

(٧٧) بنط : حيلة ، وهي تتبادل الدلالة مع ملموب ، والكلمة بمفردها تعنى الفعل السىء ، إلا إذا أضيفت فهي تحدد الكيفية (بنط حلو ، بنط كويس بنط وحش .. الخ) وهي ترتبط بسياق الكلام في الغالب الاعم ، ومنها : (دقة) و (ملموب) و (دور) ..

(٧٨) الأربعين : يقصد عصاة الأربعين حرامى المعروفة .

(٧٩) وفى النهاية تدخلت ابنة الراوية بصيغة أخرى لختام الحكوة قائلة : « دا تاب على أيديها واتجوزوا » .

الألحان الشعبية



وتربية الطفل موسيقياً

محمد عبد الوهاب عبد الفتاح

إن التصدي لانهداد جيل مصرى ناشئ ، يواجه مشكلات هذا العالم الذى يأخذ بأسباب النمو والتطور السريع ، يحتم على المعلم أن يتبنى أساليب حديثة وعصرية فى تربية الطفل الموسيقية تستند الى جذور مصرية أصيلة . وهذا النشء الذى تمهدناه بالتربية والتعليم السليم يفرض علينا أن نهىء له أقصى ما نستطيع من الوسائل المساعدة على توجيه شخصيته وجهة سليمة .

تربوية موسيقية جديدة وعلمية تصل لمستوى الأساليب العالمية ، ولكن فى إطار مصرى خالص يعتمد على موسيقى مصرية صميمية بل على الحان وإيقاعات من الواقع الشعبى المصرى . . ومن هنا كانت الحاجة لكى ينظر التربويون الموسيقيون الى المأثورات الموسيقية الشعبية بنظرة تربوية موسيقية ، والكاتب هنا لا يفرض أساليب التعليم الموسيقى الحديث ، بل على العكس يؤكد على الاعتماد عليها اعتمادا كبيرا . ولكن لابد أن نتذكر أن لكل بيئة ظروفها ومشكلاتها ، ولذلك يجب علينا أن نستشف من الأصول التاريخية الحية للطفل المصرى الأساليب العصرية فى تربيته وتوجيهه .

ومما لا شك فيه أن الأساليب التربوية الموسيقية الحالية المستخدمة فى مصر تحتاج لمزيد من المراجعة والتقنين ، حيث أن أغلب مقررات مناهج التربية الموسيقية ذات طابع أوروبى فى حين أن المأثورات الشعبية فى موسيقى الطفل المصرى يمكن أن تؤدى دورا رئيسيا فى مجال توجيه ثقافة الطفل الموسيقية ، ولهذا كانت رغبتى الملحة فى محاولة إيجاد مصدر تعليمى جديد يتناسب مع الطفل المصرى يجبىه فى الموسيقى ويجذبه لهم فنونها المتعددة .

ولما كان لدى الطفل المصرى تراث فنى رائع وضح من مأثورات الألحان الشعبية والأغاني الشعبية المتنوعة ، كان لابد من استخدام أساليب

تطبيق أهداف تربوية :

ويكسبه الشخصية القومية ، ويساعده على نمو وعيه الاجتماعي والديني . والثاني هدف خاص بالناحية الموسيقية يسهم كثيرا في تنمية قدرات الطفل الموسيقية ، ويجهده أمامه السبيل لفهم كثير من الحقائق الموسيقية الصعبة على مداركه ، في مراحل تعلمه الأولى ، وهذا بالإضافة الى إتاحة الفرصة للطفل للتعرف على البيئات المختلفة لبلاده التي تنبع هذه الأغاني من صميم حياتها .
ولكن .. كيف نستطيع أن نوظف اللحن الشعبي داخل العملية التربوية ؟

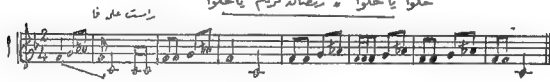
وللإجابة عن هذا السؤال يجب أن يتبع المعلم خطوتين أساسيتين :

الأولى : أن يدرس المعلم - الخصائص العامة للحن الطفل الشعبية دراسة مستفيضة من الوجهة الموسيقية البحتة ثم يستخلص لكل لحن شعبي على حده ، مميزاته الإيقاعية واللحنية ، كالمساحة الصوتية والمقام والأبعاد الموسيقية .
الخ نموذج (١) من كتاب السيدة بهيجة رشيد الحان شعبية للأطفال .

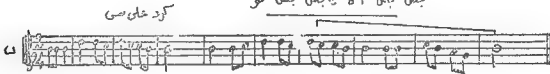
تتميز الأغاني التي يغنيها الأطفال بالحن بسيطة النغمات والأبعاد الموسيقية ، وكذلك الإيقاعات إلا أنها عميقة المعنى . تعبر عن احساس الطفل الحقيقي ، فهي ترسم صورة واضحة للبيئة التي يعيش فيها ، صورة صادقة عن الانفعالات النفسية للطفل وعن ميوله وطابعه، ولن تكون مخطئين اذا قلنا أن من الحوادث التاريخية والتطورات الاجتماعية ما سجل بالأغاني الشعبية ، فهي بلا شك لون من ألوان التعبير عن الانفعالات التي تتعرض لها الشعوب طبقا لتطور البيئة سياسيا واجتماعيا ودينيا .
وأحب أن أؤكد هنا ، أن تجربتي في التدريس في المعهد العالي للكونسرفتوار ، قد أفادتني ، في ادراك أهمية وضع مناهج دراسية تعتمد أساسا على وجود المادة الشعبية الأصلية ضمن مقرراتها التربوية . كما ثبت لي من خلالها أن ادخال ألحان أغاني الأطفال في العملية التربوية الموسيقية ، يحقق هدفين ، الأول تربوي عام يسهم في نمو انتماء الطفل ،

نموذج (١)

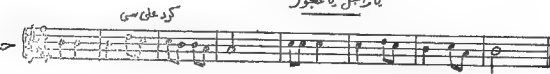
حَقْلُوا يَا حَقْلُوا • مِصْنَانِ كَرِيمِ يَا حَقْلُوا



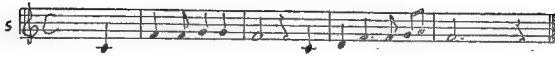
بِسْ بَسْ بَسْ بَسْ بَسْ بَسْ بَسْ بَسْ



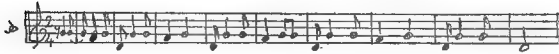
يَا رَجُلِ يَا رَجُلِ



أبوح يا أبوح



بمعنى يا زيني طي لي ذقني



شعبية - مدخلا سهلا لتعليمه الموسيقى ذلك لأن هذه الألحان تأثيرها الكبير على وجدان الطفل وتذوقه الموسيقى السليم ، وتعليمه المبني على الإدراك والفهم .

(١) الإيقاع :

ان في اللحن الشعبي وإيقاعاته خامة فنية خصبة تفيد الطفل في تربيته الإيقاعية ، وسوف يجد المعلم سهولة في شرح الإيقاعات الجديدة على مفهوم الطفل عند الاستعانة بالماثورات الشعبية الإيقاعية وذلك كما في شرح الموتيف الإيقاعي (تا فا في) (١) بمعنى أنه ، لو أدمج المعلم هذا الشكل مع الشكل (تا تي) (٢) سوف يكونا الضرب الإيقاعي الشعبي المعروف في مصر باسم المصمودي الصغير (٣) ومن ناحية أخرى فإن المادة الإيقاعية الشعبية لا تقتصر على إيقاعات

4 3 2

الموازين البسيطة (- ، - ، -)

4 4 4



والخطوة الثانية : اختيار اللحن الشعبي أو الأغنية الشعبية من موسيقى الأطفال المتنوعة طبقا لمتغيرات المكان والزمان والبيئة الاجتماعية ونوع الطفل ، لذلك نذكر المعلم عندما يعد لحنا شعبيا معينا أن يراعي تناسبه مع مرحلة نمو الطفل الفكرية والفنية ، وأن يحدد مسبقا - من خلال اختياره للحن الشعبي - هدفا تعليميا يتلاءم مع مفهوم اللحن الشعبي الواسع ، ويقوم المعلم بتدريسه من خلال هذا المفهوم ، وفي ضوء فلسفة تتلاءم مع طبيعة هذا اللحن ، وسواء كان الهدف نظريا كما في القواعد النظرية أم كان الهدف عمليا كتنمية الإدراك الحسي ، فإن الموضوعات التي يمكن للمعلم أن يدرسها من خلال الألحان الشعبية تتحدد في النقاط التالية :

١ - الإيقاع .

٢ - اللحن .

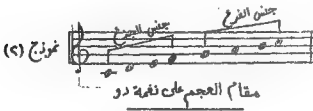
٣ - النظريات الموسيقية .

٤ - تعدد التصويت .

٥ - الابتكار والإبداع .

منذ البداية لا يستطيع الطفل الكتابة أو القراءة ، ولكي نحاول أن ندرس للطفل الموسيقى بأسلوب سهل ومبسط ، علينا أن ندخل إليه بالمدخل الذي يحبه وهو « اللعب والغناء » لذلك نقول أن في التعليم الموسيقى المبني على أساس الألحان الشعبية - التي غالبا ما يصاحبها ألعاب

البداية ، المسافات التي تكون ذلك الجنس الأول بالنسبة للأساس ، وذلك كما في وجود الرابع التامة والثانية الكبيرة والثالثة الكبيرة في جنس جرح مقام العجم . ثم ندرس بعد ذلك المسافات التي تكون الجنس الثاني بالنسبة للأساس tonic فتظهر بذلك بعد الخامسة التامة ثم السادسة الكبيرة والسابعة الكبيرة وأخيرا الأوكتاف . في جنس الفرع لنفس المقام (العجم) ، نموذج (٧) ، ب :



نموذج (١٢)



وبذلك تدرس الأبعاد الموسيقية بالترتيب المتدرج الآتي :

الرابعة التامة . ثم الثانية والثالثة بنوعيهما
ثم الخامسة التامة ثم السادسة والسابعة
بنوعيهما وأخيرا الأوكتاف بعد ذلك تأتي دراسة
المسافات الزائدة والناقصة .

ويعني أن أؤكد على ضرورة استخدام المحن الشعبي ، وكذا الأغنية الشعبية كمدخل مهم وضروري في تربية الطفل المصري موسيقيا . وكخطوة أساسية تأتي نتائجها المؤثرة في دراسة اللحن والأبعاد الموسيقية ، كما يجب ربط كل بعد موسيقي بلحن شعبي معين أو لحن ذي طابع شعبي يسهل من دراسة المسافات سواء صاعدة

بل تتميز في كثير من الأحيان بالإيقاعات العرجاء والتنغرية التي يمكن الاستعانة بها عند تدريس المادة الإيقاعية المستخدمة في الموسيقى المعاصرة ، وذلك كما في شرح الميزان الأعرج
والمقترن بالضرب الإيقاعي (٤) .



والسمى بالسماعى الثقيل فى الموسيقى العربية ،
كما يمكن شرح الميزان 5/8 بتقسيم 10/8
وأيضا فى الميزان 7/8 والمقترن بإيقاع



المعروف عندنا باسم (دور هندى) .. أما في حصة الإيقاع الحركي فيجب أن يتذكر المعلم أن لحن الأغنية الشعبية يرتبط عادة بلعبة معينة أو تكوين جماعي يمكن أن يفيد في شرح معلوماته الجديدة ولذلك نستطيع أن نقول أن للمأثورة الإيقاعية الشعبية نائدة مباشرة في فهم الطفل للعنصر الإيقاعي في مراحل مناسبة من تطور نموه الفني والذي كان من الممكن الغاؤه أو تجنبه أو تأجيله لمرحلة متأخرة جدا من دراسته الموسيقية .

٢ - اللحن :

ولعل أهم المشاكل التي تواجه معلم الموسيقى في معالجته لهذه الألحان ، إدراك الطفل للأبعاد الموسيقية Intervals باختلاف درجاتها وأنواعها . ولتبسيط هذه العملية يقوم المعلم بتدريس المسافات الموسيقية بطريقة اسمية ، دراسة الأبعاد الموسيقية على أساس المقامات العربية في دراسة الأبعاد . ومن المعروف أن المقام العربي يبنى على جنسين الأول جنس الجرح ، والثاني جنس الفرع .

نموذج (٧) ، مقام العجم على نغمة دو :
لذلك نجده أن من الطبيعي أن ندرس في

بعد الثالثة الكبيرة والصغيرة .. راجع كذلك نموذج (١) . أما طريقة الأبعاد الموسيقية البحتة Intervals method والتي استخدمها كثير من موسيقي العصر الحديث أمثال هندميت فيجب تأجيل دراستها للطفل المصرى الى مراحل متقدمة نوعا حيث يصبح الطفل قادرا على استيعابها بدون انتسابها الى المقامات وذلك لأن الطفل

أو هابطة ، وبالترتيب المتدرج الذى أوردته من قبل ، كما يمكن ربط أنواع المسافات بأنواع المقامات وعلاقة المقامات بعضها البعض عن طريق اختلاف المسافة ، وقد كتب المؤلف ثلاثة الحان بسيطة ذات طابع شعبي . (نموذج (٤))
أ ، ب ، ج : يخدم كل منهم مسافة معينة ، فالأول يخدم مسافة الرابعة التامة والثانى يخدم بعد الثانية الكبيرة والصغيرة ، والثالث يفيد

نموذج (٤)

«لحمه يتميز بمسافة الرابعة»

«لحمه يتميز بعد الثانية»

«لحمه يتميز بعد الثالثة»

العامة لأغاني الأطفال الشعبية ، ثم يربط اللحن الشعبي بعد دراسته بموضوع نظري معين فى القواعد النظرية ، كالسكوب ، والنقطة والرباط ، والمازورة المتكاملة أو التصوير الموسيقي ، كما يجب على المدرس أن يشرح نظريات التحليل والنقد من خلال تعميقه للاحاساس المقامى الذى يعزف منه اللحن الشعبى أو الأغنية الشعبية ودراسة عباراته وجملته وقفلاته وتحويلاته (ان وجدت) ونقط قيمه climax وبذلك

المصرى يعتمد اعتمادا كبيرا فى دراسته للأبعاد الموسيقية على الألحان المقامية التى تميز الموسيقى الشعبية ، فهى لا تحتاج بلا شك الى بذل مجهود ذهنى وعقلى كبير للتوصل الى درجات وألوان تلك الأبعاد .

٣ - النظريات الموسيقية :

لقد أوضحنا من قبل ، أن من واجب معلم الموسيقى ان يقوم بدراسة مستفيضة للخصائص

مفتقد في تعليمنا الموسيقى ومن ثم فأننا ينبغي أن نولي هذا العنصر اهتماما أكبر . عن طريق ادخال اللحن الشعبي ضمن عناصر النسيج الموسيقى الهارموني والكونتراينطي . وقد استخدم الكاتب اللحن الشعبي « يا قصير يا إيد الهون » مرتين لتوضيح الفرق بين النسيج الهارموني المبني على الرابعات والنسيج البوليفوني في

نستطيع أن نقول أن اللحن الشعبي على بساطته وسهولة فهمه وأدائه ، الى جانب قربه من روح الطفل المصري وبيئته ، يوفر على المعلم عناء يطول لعدة حصص في شرح كثير من القواعد النظرية والجمالية في عناصر اللغة الموسيقية .

٤ - تعدد التصويت :

ان ادراك الطفل لتعدد التصويت ، عنصر

(٩٥)

فؤج (٥)



(٥٥)

لحمه « يا قصير يا إيد الهون » لآلة البياض

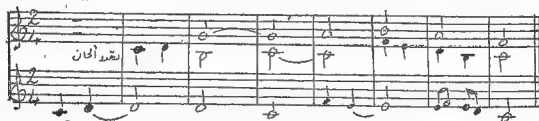


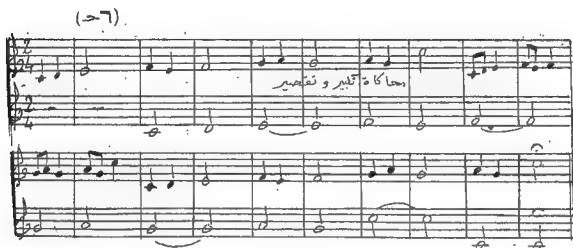
« ادلع يا جمل حمدان » يوضح ملائمة الاسلوب البوليفونى فى معالجة الألحان ذات المقامات المحتوية على ثلاثة أرباع التون .

نموذج (٥) ١ ، ب كما استخدمت فى نموذج (٦) ١ ، ب ، ج ، الاسلوب الكونتراينطي بطريقة المحاكاة .. ونموذج (٧) اللحن الشعبي

(٩٦) غناء

نموذج (٦)





٥ - ابتكارات الطفل :

د. عفت عباس ، د. نادية عبد العزيز عوض
هذا بالإضافة لأعمال استأذنتا للدكتور عواطف
عبد الكريم حيث قدم كل منهن عدة أعمال فنية
رائعة في مجال موسيقى الطفل الأكاديمية ويقوم
بعضها على أساس شعبي لتخدم أهدافا تربوية
موسيقية متعددة . ومن ناحية أخرى نجد من
الملحنين والمطربين المصريين من اهتم بموسيقى
الطفل أمثال محمد فوزي وبهاء عثمان (١) ومحمد
ضياء الدين (٢) وصفاء أبو السعود .

اما اذا نظرنا لأعمال أستاذنا الكبير جمال
عبد الرحيم فسوف نجده رائدا في مجال موسيقى
الطفل ، حيث قدم للطفل المصري عدة أعمال
موسيقية وغنائية مثل (دعاية - قطتي صغيرة -
ثلاثية صغيرة .. والتعب فات .. الواد ده ماله
ومالي .. وغيرهم) وهي أعمال مستلهمة من أصول
الألحان الشعبية ، تفيد الطفل في دراسته
الموسيقية ، وتساعد على فهم كثير من العناصر
الموسيقية ، هذا بالإضافة الى أن هذه الأعمال
تتناسب مع طبيعة الطفل المصري وبيئته لما لها
من جذور شعبية أصيلة تعمق كثيرا من مفاهيم
الانتماء والأصالة والمعاصرة في مستقبل الطفل
وشخصيته فيما بعد ، **نموذج (أ)** من أعمال المؤلف
المصري جمال عبد الرحيم باسم (سوسه كف
عروسة) : ويتميز هذا العمل المكتوب لكورال
الأطفال من صوتين بمصاحبة البيانو ، بالمعالجة
الفنية البسيطة في صياغة بوليفونية تتميز
بنسيجهما المتين مع مصاحبة هارمونية حديثة
واقعاات سكونية معاصرة في آلة البيانو .

نموذج (أ) : كما في الشكل التالي :

من القواعد المهمة التي تميمها طريقة التدريس
على أساس الألحان الشعبية استئثار قدرة الطفل
على الابتكار والابداع .. ومن الطرق الطريفة في
ذلك إعطاء الطفل لحنا شعبيا قصيرا يتكون من
عبارة واحدة ، ويطلب من الطفل تكملته بعبارة
ثانية بما يكون ما يعرف بالسؤال والجواب - كما
يمكن تعليم الطفل بعض أفانين التلويحات على
الأصول اللحنية الشعبية مثل التكبير والتصغير
والقلب والعكس .. وغيرها بحيث يستخدم
الطفل هذه الأفانين بأسلوبه الخاص ومن وحى
إبداعه الشخصي .

للمؤلف دور مهم :

تسأني المكتبة الموسيقية المصرية من النقص
الشديد في مؤلفات الأطفال الأكاديمية عموما ،
وفي المؤلفات المستلهمة من المأثورات الشعبية
خاصة .. ولذلك تقع على عاتق المؤلف الموسيقى
الأكاديمية مسئولية كبرى لتعويض ذلك النقص
الشديد وحتى يمكننا توجيه الطفل موسيقيا عن
طريق استثمار ألحان الطفل الشعبية استثمارا
واعيا يفيد في تربيته الموسيقية .

ومن هنا يجد المؤلف متعبا يستلهم منه
مؤلفات فنية تبقى على هذا النوع من تراثنا العظيم
الناسط بمشاعر الطفل والناض بمختلف
أحاسيسه الياقة .

ولكن اذا ذكرنا من لهم دور مهم في هذا
المجال نجد الأساتذة الأفاضل (بليقس عباس

نمؤذج رقم (٨)

"Clap, clap"

نمؤسس كفت عروسى

فى صياغته جديدة للكسورال والبيانف

Gamal Abdel-Rahim

جمال عبد الرحيم

٧٦ (د) لافوق وقت ليل

كورال
إطبال

Piano

نمؤسس عروسى كفت عروسى عروسى
يسقفنا والى عروسى

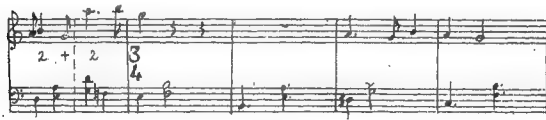
نمؤسس عروسى كفت عروسى عروسى
نمؤسس عروسى كفت عروسى عروسى

محمد عبد الوهاب عبد الفتاح

Folk song

نموذج رقم (٩)

$\text{♩} = 180$ Allegro



وذلك بالطبع لثبات نغاب آلة البيانو .
ومسودج رقم (١٠) أ ، ب ، ج ، د ، هـ ،
مقتطفات من كتاب بلاسنيان للأغاني أرقام
(١ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ٩) توضح الأساليب التي
استخدمها في تناول هذه الألحان : فقد تناول
هذه الألحان تناولاً فنياً مبسطاً يحافظ فيه على
أصول الألحان الشعبية ، وعلى العناصر الفنية
التي تميزها دون تشويه أو تحريف فيما عدا
إضافة بعض المقدمات أو القفلات البسيطة وذلك
عن طريق استخدام مصاحبات هارمونية معاصرة
أو بوليفونية حديثة تستند في كتابتها على الروح
المقامية التي تتميز بها هذه الألحان .

مقترحات :

✻ إحياء تراث أغاني الطفل الشعبية وتدوينها
تدويناً علمياً صحيحاً وإصدارها في عدة كتب
تزود بها مكتبات الأطفال ، فلا تكفى سلسلة
كتب السيدة بهيجة رشيد ، وهي التي قالت عنها
« انها ليست دراسة علمية في ميدان الفناء
الشعبي » . . بعد ذلك تأتي الهيئات المتخصصة
لتقوم على دراستها وتصنيفها واستخلاص القيم
الفنية والجمالية التي تقيدها المدرس في تدريسها
والطفل في دراستها .

✻ أهمية وضع مناهج دراسية خاصة بالتربية
الموسيقية تعتمد أساساً على وجود ماثورة المادة
الشعبية الأصلية ضمن مقرراتها سواء في مادة
الكتابة والقراءة الموسيقية « الصولفيج » أو في
العزف . . وبالنسبة للعزف نقترح على واضعي
خطة مناهج العزف في المعاهد الموسيقية
المتخصصة أن يقرروا على جميع تلاميذ المرحلة
الاعدادية معزوفة على الأقل، مستلهمة من أصل
شعبي في كل برنامج امتحان كما نقترح الاعتبار
بوضع الألحان الشعبية والفنائية ضمن
رپورتورات حفلات الأطفال الموسيقية وتسجيلها
إذاعياً وتلفزيونياً لإذاعتها في برامج الأطفال .

أن تناول الحان أغاني الأطفال الشعبية تناولاً
فنياً لإنتاج عمل فني أكاديمي للطفل ، لا يشترط
شروط معينة أو قواعد جافة محددة ، يجب على
المؤلف أن يتمتع في تناوله الفني بإهداف ،
ولذلك افترض أن تأليف المعزوفات والأغاني التي
يعوم على أساس الماثورات الشعبية الموسيقية لا بد
أن يتسلها « حكمه » في التغيير والتصرف في
للحن الشعبي الأصلي ، بحيث تضاف إليه
عناصر موسيقية مبسطة ومفيدة توضح جمال
الحن ولا تشويهه ، وتزيد من استمتاع الطفل
به ، إلى جانب مساعدة الطفل على الفهم الواضح
بعناصر اللغة الموسيقية . . كما يجب أن يحدد
هدفاً موسيقياً أو أكثر من خلال العمل الفني
المقدم للطفل ، ونموذج (٩) من مؤلفاتي
الموسيقية في مجال موسيقى الطفل (الحركة
الرابعة من متتابعة صغيرة للبيانو من خمس
حركات) . . وقد قصدت في هذا العمل أن
أظهر للحن بصورته الأصلية وأن أقدم صيغة
ثلاثية متكاملة البناء من خلال لحن الطفل الشعبي
(كحكم كحكم) . . والهدف التربوي من هذا
العمل أن يفهم الطفل في مرحلة مناسبة من تعلمه
الموسيقى معنى تعدد الألحان في كل من النسيج
الهارموني والنسيج البوليفوني ، والفرق بينهما
وأن يتعود الطفل منذ البداية على الإحساس
بالإيقاعات العرجاء ، وذلك عند ما ظهر إيقاع
 $\frac{5}{4} - \frac{7}{4}$ في القسم الأوسط من الحركة .

وجهة نظر روسية :

لقد أقدم المؤلف الروسي « بلاسنيان » على
تجربة في غاية الجرأة والتشويق ، وهي تحويل
كتاب (٣) السيدة بهيجة رشيد (٨٠ أغنية
شعبية من وادي نيل مصر) إلى ٨٠ معزوفة
للبيانو في كتاب بالعنوان نفسه (٤) . .
ونستطيع أن نقول ، أن تجربة المؤلف الروسي
قد نجحت إلى حد كبير ، إلا أنه واجهته مشكلة
المقامات المحتوية على ثلاثة أرباع التون . . حيث
حول كل الأغاني التي تحتوي على مقامات ذات
ثلاثة أرباع التون إلى مقامات خالية من الأرباع

تموج (١٠)

(١)

1. *mf* *p* هارمون مقامى حديث

(١١)

5. *p* « أوستينانتو في شكل هارمون أنقى من بعد الرابطة التي للمقامات العربية »

(١٢)

3. *mf* فسبح بريفونك باستخدام الحاكاة للشايعة

(١٣)

79. *p*

(١٤)

70. *p*

مع التعرف على الألحان والأغاني الشعبية
الأصيلة •

وهنا أسأل •• أين كورال أطفال
الكونسيرفتوار الآن ؟ •• بعد تجاربه الناجحة مع
الأستاذة بليقس هباس وعفت عياد ود • نادية
عبد العزيز عوض •

✳ الاهتمام بولفات الطفل التربوية الموسيقية
المبنية على أساس الماثورات الشعبية الموسيقية
والتي يدونها لن تكتمل العملية التربوية
المقصودة في مجال تربية الطفل المصري
موسيقيا •

✳ الاهتمام بأعداد معلم الموسيقى القادر على
فهم أصول اللحن الشعبي وتوعيته بهذا الفن
الأصيل وبطرق تدريسه بالأساليب العلمية
السليمة وكيفية الاستفادة منه في تربية الطفل
موسيقيا •

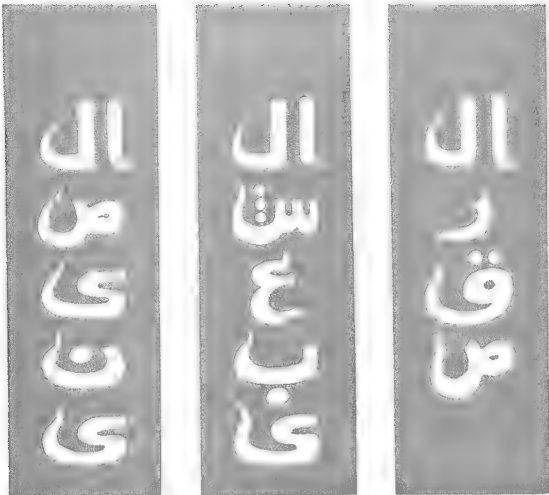
★ الاهتمام بكورال الأطفال لغناء الأعمال
المبنية على أساس أصول أغاني شعبية بحيث
يصبح تكوين كورال الأطفال هذا البنية الأساسية
لاكتمال أي منشأة خاصة بتربية الطفل •• ثم
الاهتمام برحلات ميدانية للأطفال للمناطق
الأصيلة التي نشأت فيها أغاني الأطفال في ريف
مصر ، وذلك لتقديم عروضهم الفنية الجديدة ،



-
- (١) قدم حالة القطعة ١٩٦٧/١/٩ كلمات محمد يوسف أحمد ، غناء الطفلة : نسرين محمدي ،
توزيع ميشيل يوسف ، اسطوانة صغيرة ، سرعة ٤٥ •
- (٢) رقم ١ + ٢ ، وألف بناء على اسطوانة سرعة صغيرة ٤٥ الأول وجه (٢) والثانية وجه (١) ،
تأليف جمال الهاشمي ... ١٩٦٨/٧/١٦ •
- (٣) ٨٠ أغنية شعبية من وادي النيل بحضر ... بهيجة صفدي رشيد ، جيمتها ودونت موسيقاها •
مكتبة الأجلو المصرية - ش. محمد فريد - القاهرة •

Sergei Bajasanjan, To the young muscains of A.R.E., 80 Folk
Songs From the Vallay of the Nile (Egypt),

(١)



د. غبريال وهبة

الرقص اقدم لغة عرفها الانسان • انه فن رائع من اقدم الفنون الجميلة على الإطلاق، أحسه الانسان اللطيف في جسمه، ولس ايقاعه المنتظم يسرى في بدنه قبل ان يهتدى الى لغة التخاطب •

وقد هانت به الشعوب منذ فجر التاريخ ، وأبرزته النقوش الجدارية في معابد المصريين القدماء حيث كان يحتفل مكانة كبيرة في حياتهم ، ولعب دورا مهما في المجتمع ، ولم يخل أى عيد أو حفل من الرقص الذى كانوا يعدونه تعبيرا طبيعيا عن الفرح والبهجة • وكان المصريون قديما يستمتعون بحركات الرقصات الجريئة كما نستمتع بها اليوم أيضا ، فالرقص يشيع بين جوانحنا فيؤسف الجمال ونفحاته •

وقد احتفى الاغريق بالرقص ، وكانت الرقصات الديشورامبية التى تقام تكريما للاله ديونيسوس قديمة ضاربة في القدم . وقد أشار أرسطو في كتابه « فن الشعر » الى أن المأساة الاغريقية نشأت من هذه الرقصات الديشورامبية •

ويحتل الرقص مكانا مهما في التشكيل الحضارى العريق للصين • فالرقص الصينى له تاريخ مآلق مشر للاعجاب • وقد أبدع الصينيون القدماء رقصات بدائية كانت تعبر بالتمثيل الابهائى العصابات والحركات الجسدية عن الصيد ، والمعارك التى يخوضونها ، والحب ، وطقوس تقديم الأضاحى والقرابين للالهة •

وتشبين وتشبو وغيرها من الممالك المتحاربة قبل
أسرة الهان •

فى عصر لاحق بدأت موسيقى أواسط آسيا
ورقصاتها تغزو أواسط الصين بعد أن أرسل
الامبراطور وو دى من أسرة الهان مبعوثا إلى
تشانج تشيان لزيارة تلك المناطق •

وقد اكتشفت فى عام ١٩٤٩ م رسوم وتماثيل
فخارية صغيرة لراقصين من عهد أسرة هان
(٢٥٦ ق.م - ٢٢٠ م) تعبّر عن رقصات
رشيقة رائعة مثل « رقصة الأطباق السبعة »
و « رقصة الحرير » •

وازدهر فن الرقص فى القصور حتى بلغ
أوجه فى عهد أسرة سوي (٥٨١ م - ٦١٨ م) ،
وأُسرة تانج (٦١٨ م - ٩٠٧ م) حيث كان
الحكام يستعدون هذا الفن فى وقت قويت فيه
الدولة ، وانتعشت فيه التجارة ، وأينعت فيه
الموسيقى • وقد استعيدت رقصات قديمة
لتمجيد فضائل الحاكم والإشادة بقوة الدولة
ومناعتها • وكانت الرقصات فى عصر أسرة تانج
تؤدى بمصاحبة الموسيقى عادة كما فى « رقصة
هو سوان » وتشير كلمة « هو » إلى المناطق الغربية
فى امبراطورية تانج والتي كانت تشمل ما يعرف
الآن باسم سينجيانج وبعض أجزاء من آسيا
الوسطى ، أما « سوان » فمعناها غزل حيث أن
الراقصين يدورون حول أنفسهم دورانا سريعا

وتعتبر رقصة « العهود الستة » من أقدم
الرقصات الصينية اذ تعود إلى القرن الحادى عشر
قبل الميلاد ، وهى تشمل ست رقصات تعكس
تاريخ ستة عهود •

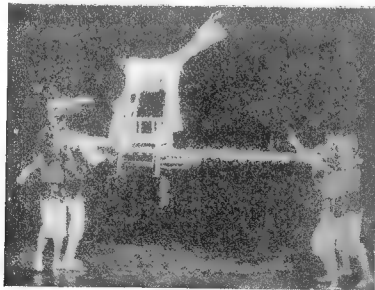
وقد اكتشفت بمقاطعة تشانجهاى أوانى
فخارية ملونة عليها ثلاثة رسوم للرقص يرجع
تاريخها إلى العصر الحجري الحديث •

وفى عهد مملكة تشو ظهرت رقصات كاملة
رفيعة المستوى تصور حفلات تقديم القرابين
للآلهة • وكانت تعرض فى البلاط الملكى
وجاء فى احدى قصائد تشيوى يوان وصفا لتلك
الرقصات التى كانت تؤدى فى أمثال هذه
المناسبات ، وكانت لها شعبية فى عهد أسرة
تشو الملكية •

وتأسست فرق كبيرة للرقص مع فرق
موسيقية • ودخلت الموسيقى والرقص فى مناهج
التعليم لابناء الارستوقراطيين •

وعندما نشأ المجتمع الإقطاعى صار الرقص
من وسائل الترفيه المهمة لدى الحكام فازدهرت
الموسيقى وفن الرقص فى البلاط •

• فى الفترة من القرن الثانى قبل الميلاد إلى
قرب القرن الثانى الميلادى أنشئت هيئة « يوفو »
وهى هيئة رسمية تولت جمع الرقصات الشعبية
والموسيقى التى كانت منتشرة فى تشاو ووى



الفراشة تنقل إلى مقعد تشونج كوى فوق المحلة •



دنج هوا في حفل زفافها
الى دو لين .
« مشهد من الدراما
الراقصة الشعبية دنج هوا

الترفيه • وظهرت فرق ضخمة تضم راقصين من الهواة كانت تقدم عروضها في القرى وفي أيام الاعياد • ومازالت بعض رقصات تلك الفرق تعرض في أيامنا هذه مثل « رقصة قارب التنين » و « رقصة الحصان الخيزراني » •

وابان عصر أسرة يوان الحاكمة (١٢٧١ م - ١٣٦٨ م) حدث ازدهار كبير في الفن المسرحي حيث تم العثور على مائة وثلاثين مسرحية ترجع الى عهد تلك الأسرة • ومعظم هذه المسرحيات مجموعة في مجلد عنوانه « المسرحيات اليوانية المائة » وقد طبعت حوالي عام ١٦٠٠ م •

وكان الرقص يدخل كجزء في المسرحيات فقد كيانه كشكل فني مستقل • وامتازت المسرحيات التي ظهرت في فترة يوان بأنها كانت فنا له نظام ضخم ومعقد من القوانين والقواعد ، وتنتمي لتقاليد بلغت أوج السمو والرفعة وتعتبر الأساس الذي احتذى فيما بعد • ولا يعرف كيف حدث ذلك النضج حتى وان كان في ظل حضارة متقدمة ، فالثقافة العجيب التي يفوق التصور أن تلك النماذج قد تطورت من أصولها القديمة ، واثمرت ذلك الإنتاج الغصبي في فترة زمنية قصيرة نسبيا داخل نطاق حكم أسرة واحدة لم تعيش كثيرا ولهذا فان تلك النهضة الدرامية تمثل حدثا من الأحداث المفجرة في تاريخ الحضارة •

نظير فيه الشرائط الحزبية برشاقة مع حركاتهم الراقصة • وقد اشتهرت في عهد أسرة تانج ثلاث تمثيليات للرقص بمصاحبة الموسيقى ، ألف الامبراطور تاي تسونج اثنتين منها وهما : موسيقى الفتوحات ، وموسيقى الاحتفالات • هذا وكانت مدارس الرقص والموسيقى تقدم عروضاً صغيرة لتسلية النبلاء في البلاط . الامبراطوري والمسكرات •

وهناك أيضا نوع آخر من الرقص والشعر والموسيقى ظهر في أسرة تانج كان يطلق عليه « الألحان الكبيرة » مثل رقصة ثياب الريش والحريز • ، التي كانت تؤدها الراقصة يانج كوي في القرن الثامن الميلادي أمام الامبراطور شيوان تسونج الذي قام بتأليفها بنفسه • وفيها ترتدى الراقصة تنورة تتفلل من خصرها الى مادونه ملونة بالوان قوس قزح ، وثوب من الريش • اوقد اشاد كثير من القضاة من عهد أسرة تانج بتلك الراقصة التي تمتاز برشاقها وحركاتها التي تحاكي حركات الجنيات الرقيقات الساحرات •

تطور الرقص الشعبي في أسرة سونج (٩٦٠ م - ١٢٧٩ م) فانتسعت موضوعاته عما كانت عليه في أسرة تانج مع الاهتمام بعنصر

بمواطنيه يسارعون الى التطوع وهم يقدمون اليه كل ما يحتاج اليه ، وقد نقل العاملون في المركز الثقافي لمحافظة رونغ هذه الرقصة الشعبية بعد صقلها الى خشبة المسرح لتعرض في بكين عاصمة الصين . واختاروا لذلك ستة عشر فلاحا تتيا من الاشداء لاداء دور الفرسان . وامتاز العرض بخطوات رشيقة وإيقاع قوى بمصاحبة موسيقى تلهب المشاعر الوطنية وتذكى روح الغداء عند الصينيين . واعتبر الخبراء من فنانى العاصمة هذه الرقصة صورة مشرفة للرقص الشعبى الصينى .

وفي أثناء حرب المقاومة التى خاضها الشعب الصينى ضد الغزاة اليابانيين (١٩٣٧ - ١٩٤٥) وحرب التحرير طهر الرقص الشعبى الثورى ليلهب حماس «الجاهل» ويرفع روحهم النضالية .

وبعد تأسيس جمهورية الصين الشعبية نفذت مؤسسة الرقص سياسة حكيمة : « دع مائة زهرة تتفتح وتثمر من الأعشاب القديمة المضادة لتثمر الجديد » و « اجعل الكافى



الطيران الى السماء .

(صورة جدارية فى أحد كهوف دون هوانج من اواخر ايام
تالنج)

أما فى عهد أسرة مينج (١٣٦٨ - ١٦٤٤ م) ، وأسرة تشينج (١٦٤٤ - ١٩١١ م) فقد انتشر الرقص بين أبناء الشعب الصينى لتزجية وقت الفراغ .

وتضم الصين قوميات مختلفة تصل الى ست وخمسين قومية لكل منها رقصها التقليدى الخاص بها ، وظلت معظمها محتفظة بأصالة رقصاتها .

وحين اسقطت ثورة ١٩١١ م أسرة تشينج الحاكمة وقضت على النظام الإقطاعى الذى جثم على الصين من ألفى عام . ومع النهضة الثقافية الحديثة التى بدأت بعد حركة الرابع من مايو عام ١٩١٩ . ومع النهضة الثقافية الحديثة أدخل الرقص الغربى الحديث الى الصين . غير أن روادا مثل وو سياو يانج ، ودائ آى ليان عملا فى ظروف صعبة ، وقد آليا على نفسيهما دراسة واستكشاف مسرح صينى راقص شعبى أصيل . فابعدا كثيرا من الرقصات الجديدة التى تعرض المجتمع القديم المظلم وتمكس النضال الثورى للشعب . ومن أعمالهما : « عبر نهر هوانج بو » ، « لثنيج الوقح » وهو رقص يسخر من رجعية الكومنتانج ، « غارة جوية » « وأغنية مقاتلى حرب العصابات » ، « طفل للبيج » وفى القواعد الثورية فى يانان وغيرها من الأماكن ، أصبحت الرقصات الشعبية بشمال الصين مثل « يانجى » و « وسط الطبل » أساسا لرقصات جديدة تستلهم ما قام به الشعب من نضال بطولى .

ومن أبرز الرقصات فى هذا المجال « رقصة العرائس » المنتشرة فى محافظة رونغ التى كان يؤديها الشعب فى يوم المهد ، وتعود قصة هذه الرقصة الى أحداث التمرد التى قادها آن لو شان فى عهد أسرة تانج ، فهب الجنرال تشانج شيون للنضال ضد جيش المتمردين وظل يقاتلهم طوال ثلاثة أعوام حتى سقط صريحا فى ساحة الوئى دفاعا عن وطنه بعد أن نل منه السلاح والغذاء . ولتخليد ذكرى الجنرال تشانج تعرض فى عيد ميلاده كل عام « رقصة العرائس » فيها يطلب الناس من يطلهم القومى أن يقود الجيش لقتال العدو لحماية الشعب . ولكن كيف السبيل والجنرال ينقصه الجياد والفرسان ؟ فإذا



ينج نياڭ
تؤدي إحدى
رقصاتها في
الدراما الشعبية
الراقصة غير
أدريق المويو .

وتامت بفحص وإعادة انتشار عدد ضخم من الرقصات التقليدية المحلية ، والرقصات الشعبية ، وخلقت دراما راقصة صينية جديدة ، واستحدثت فن الباليه . وصممت كثيرا من الرقصات الجديدة مستلهمة تيمات من التاريخ الثوري للصين ، وانجياة المعاصرة ، فبلغت مستوى رفيعا في المضمون والشكل الفني ، وعملت على الرقي بأغنيات الهواة والعروض الراقصة الشعبية . وقد أدى ذلك الى وضع اساس متين لتطور الرقص الصيني .

واهتمت الحكومة الشعبية بتطوير الثقافة القومية وهي تشهد المحافظة على الفنون الشعبية ومنها الرقص . فشمملت الفنانين الشعبيين برعايتها بعد أن كانوا يعانون من الفساقة والتشرد ، واتخذت منهم مدرسين ومدربين للرقص والغناء ، وتكونت فرق من الفنانين انتشرت بين الجماهير ، وتوغلت بين صفوفهم لجمع تراث الرقص الشعبي فنجحت في اكتشاف وإعادة تنظيم أكثر من ألفي رقصة في اثنياء الفترة من ١٩٤٩ الى ١٩٦٦ وكانت أساسا لكتاب « الرقص الشعبي الوطني » الذي أصبح أول كتاب من نوعه في تاريخ الرقص الشعبي الصيني .

يخدم الحاضر ، والأشياء الأجنبية تخدم الصين» . « رقصة يانجقة » التي تؤديها قومية الهان والشائقة في شمال مقاطعة شنشي ، وظفرت من الجماهير بذروة الإعجاب .

وبعد عام ١٩٧٦ اجتاحت الصين هوجة جديدة من الاهتمام بالرقص الشعبي . وأقيمت مهرجانات ثقافية وعروض راقصة في الأقاليم والمقاطعات والبلديات والمناطق المتمتعة بالحكم الذاتي .

وفي عام ١٩٧٨ وعام ١٩٧٩ وفدت الى بكين فرق الغناء وفرق الرقص من شينجيانج ، ونينجشيا ، والتبت ، ويونان ، ومنغوليا الداخلية ، وسيتشوان : وتشانجهاي ، وهيباي ، وجيانجسو لتقديم عروضها في الاحتفال بالذكرى الثلاثين لتأسيس جمهورية الصين الشعبية .

وتم عرض عدد كبير من الرقصات الشعبية على خشبة المسرح منها رقصة من يوجور تعرف باسم « ساينايمو في داولانج » (ساينايمو لحن تقليدي من يوجور ، وداولانج اسم مكان في شينجيانج) ، « اظهار القانوس » وهي رقصة

وبعد المراجعة والصلق اتخذت هذه الرقصات الشعبية مظهرا جديدا تماما . فمع الاحتفاظ بالاسلوب الشعبي التقليدي فانها تعرض وجهة نظر الجماهير في المجتمع الجديد . ومن بين هذه الرقصات الممتازة تبرز « رقصة اليانجقة » و « رقصة الأسد » و « رقصة الرعاة » و « رقصة قطف العنب » و « رقصة الطبل الطويل » و « شعب يي المبتهج » و « رقصة القمر » و « رقصة الطاووس » و « شعب مياو السعيد » . وقد فازت كلها بتقدير النظارة داخل الصين وخارجها .

كما أقيمت مهرجانات للرقص على المستوى الوطني والمحلي ، وعكس الراقصون الحياة الجديدة في الصين ، مثل « رقصة اللوتس » التي ألقتها « داي آي ليان » رئيسة جمعية الراقصين الصينيين عام ١٩٥٣ م على أساس

يزاوج بين فن الرقص الشعبي وفن البهلوانيات .
ويؤدي الاثنان حركات رائية يستخدمان فيها
مسندى المحفة كجهاز المتوازيين في الجمباز .
ونؤدي دور الفراشة كوان شيو لي وهي فتاة
رفيعة تبلغ من العمر تسعة عشر ربيعاً كانت
ولوعة بالالعب الرياضية منذ صغرها . وتدرت
على ألعاب الجمباز ، وتعلمت الفنون البهلوانية
في فرقة البهلوانيات الشعبية التي يديرها جماعة
من الريفيين . والفنسة تعمل في الحقول في
موسم الزراعة ، وبعد انتهائه تؤدي الرقصات
الشعبية مع زملائها ، وهم ينتقلون من قرية الى
أخرى راكبين الدراجات ، أما الراقص الذي يقوم
بدور القاضي تشونج كوي فهو الفنان ليو تشي
فونج ويقيم في قرية شيغي من محافظة نانجونج،
وقد ورث « رقصة الشبح تشونج كوي » أباً عن
جد . وهو من الجيل السادس في عائلته الذي
يؤدي هذه الرقصة ، ويفخر أفراد أسرته بقدمه
الى بكن لأدائها .

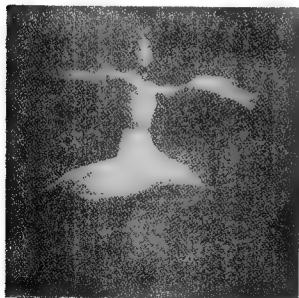
وهناك رقصة أخرى قدمتها فرقة نانجونج
للغناء والرقص الشعبي وهي « رقصة تشونج
كوي يداعب الخفافيش » طفرت بأعجاب
المشاهدين أيضاً . وهي رقصة تقليدية منتشرة
في الأوساط الشعبية منذ أكثر من مائتي عام .
وتعود جذورها الى رقصة من قومية هان طورتها

من سيمتشوان ، « الأزرق ناضج » وهي رقصة من
كوريا ، « حارس الماء » وهي رقصة من يانبيان،
« تو يقابل العروس » وهي رقصة من تشانجيتاي
« جرس الجبل » وهي رقصة من منغوليا .

وفي مهرجان صيف ١٩٨٠ م للرقص
الفردى والزوجى والجماعي اشترك فيه أكثر من
مائتي راقص . وفي خريف العام نفسه أقيم
المهرجان الفني لأكثر من خمسين من الأقليات
القومية من ثمانية عشر اقليماً ومقاطعة وبلدية
ومناطق تتمتع بالحكم الذاتي حيث عرضت على
المسرح مائة وأربعون رقصة منها « رقصة يد
الهاون » من جاوشان ، « رعي فطيع الأسود »
وهي رقصة من التبت ، « مصارعة الثيران » وهي
رقصة من شوي ، « النوش الأبيض » وهي
رقصة من باي ، « الفتيات السعديات » وهي رقصة
من داو ، « لايبنو وتشيو ينسو » وهي دراما
راقصة عن الزفاف من تو ، « يوم تتفتح الزهور »
وهي رقصة من تشيانج ، « مانج شي » وهي
رقصة من مانتشو ، « رقصة الطبله » من
هاني . أما الرقصة الكورية : « السعادة في يوم
التوزيع » فهي مستقاة من الحياة الواقعية ،
وفيها ابداع وابتكار جرى في فكرتها وتصميمها
الراقص مما يثير التساؤل بالنسبة لمدى
استمرارية الرقص الشعبي التقليدي وتطويره .

وكان ذلك المهرجان الفني هو الأول من نوعه
منذ تأسست الصين الجديدة حيث اشترك فيه
ألف وثلاثمائة من الراقصين والراقصات
المحترفين والهواة أقاموا في بكن شهرًا أدوا
خلاله رقصاتهم بروعة وفن مثير .

« رقصة الشبح تشونج كوي في المحفة »
وهي رقصة تقليدية مقتبسة من أسطورة شعبية
يؤديها الشعب في عيد العيد . وتشونج كوي
هو القاضي العادل في العالَم الآخر الذي يكره
الأشرار ، وذات يوم يصادف في طريقه فراشة
متحولة من كائن شرير بينما كان يركب محفلة
يحملها أربعة غاريت ، ويخوض معها نضالاً شرساً .
ويخيم جو بهيج طوال تلك الرقصة وفيها يرتدى
تشونج كوي رداء أحمر ، وتظهر الفراشة في
صورة فتاة عذراء . يقفز تشونج كوي أمام
مسندى المحفة وخلفهما ، وترقص الفراشة رقصة



« تشانج او » تطير الى القمر .

كبير في عالم الرقص الدرامي الشعبي الذي شمل عروضاً مشرقة من أبرزها : « دنج هوا » الأسطورة الراقصة لقومية مياو وهي تدور حول الشاب دو لين الذي شحمر عن ساعد أحد واستصلاح الأراضي بمصاحبة السراج الذي ورثه عن أجداده . وقد أجبته المسنة دنج هوا لدأبه على العمل دون كلل أو ملل، وأهدته فاسا فضية وتوج الحبيبان حياتهما بالزواج . غير أن دو لين لم يلبث أن أخلد إلى الكسل ، وأصبح يمتد العمل . ويسعى وراء المتعة واللذة تحت اغراء شيطان الحجر . ولكنه بعد سلسلة من المفارقات والنضال يستجيب في النهاية لنصائح زوجته دنج هوا فيثوب إلى رثسده ، وتصفو العلاقات بين الزوجين ويستأنفان حياة العمل السعيدة .

ومن أنواع هذه العروض أيضا : « عبر طريق الحرير » وهي دراما شعبية ونصفه تدور حول الصداقة بين الصينيين والإجانب في عهد أسرة تانج منذ أكثر من ألف عام متفقه من طريق الحرير خلفية لها . . ذلك الطريق الذي كان طريق المواصلات الرئيسي مع شعوب البلدان الواقعة غرب الصين . ويعد ذلك العرض رقصات شعبية قديمة إلى الحياة استوحاها مصمم رقصات هذه الدراما الشعبية الراقصة من الحركات الراقصة المصورة على جدران كهوف دونهوانج الحجرية بعد أن قاموا بدراستها تزييغيا حتى تأتي الرقصات شبيهة بالأصل ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا . وهذه الكنوز الفنية أبدعها فنانون صينيون فيما بين القرنين الرابع والرابع عشر حيث نمت البوذية لنوا كبيرا في الصين . وهذه الكهوف الحجرية في دونهوانج تقع على طريق الحرير ، ولم يبق منها اليوم سوى ٤٨٠ كهفا تضم بضعة آلاف من التماثيل الملونة والصور الجدارية .

وفي مستهل عرض هذه الدراما الشعبية الراقصة تضاه الأنوار فتبدو ثلاثة تماثيل لآلية الرحمة السداسية الأذرع تحرك أذرعها في تناسق ، ويسمع المشاهدون رنين الأجراس بينما تعبر المسرح قافلة من الجمال تسير مع اطلالة الصباح وسط صحراء شاسعة .

رقعة نانتونج فاصبحت الاضواء الملونة تلعب دورا مهما في ذلك العرض الذي يجمع بين الرقص الشعبي والألعاب البهلوانية وفي مسرح العرائس . إذ تظهر دمية تشونج كوى ، التي يبلغ ارتفاعها أكثر من مترين ، على خشبته المسرح ، ويقوم بتحريكها ممثل واحد ، ويمثل تشونج كوى الإنسان المستقيم . وتظهر أيضا على المسرح خمسة خفافيش فرحة ، ولما كان نطق كلمة خفاش في اللغة الصينية شبيه بنطق كلمة الرخاء ، لذا فإن الخفافيش الخمسة هنا ترمز إلى مجيء الرخاء ، والمركز المرموق ، والعمر المديد ، والسعادة ، والثروة وهي تعبر عن أمل الناس الذين ينشدون السعادة ، ويقاومون الشر ، ويلوذون بالمعالة . يشرع تشونج كوى في اصطلياد الخفافيش على خشبة المسرح وهو يجلس القرفصاء حيناً ، ويجري حيناً آخر حتى يقتنص خفاشا فيلقى به إلى جماهير المشاهدين . . ويعد ذلك رمزا للسعادة التي تقى بظلالها عليهم . وعندما تخفت أضواء المسرح تدريجيا تلمع المصاييح المركبة على عيني تشونج كوى وصدره وهي ترمز إلى عيني النفاذتين وقلبه الكبير .

ومن الرقصات الشائعة أيضا ، « رقصة التنانين والعنقاوات تنتظر الحظ والازدهار » وهي رقصة خفيفة مرحة تعبر عن ازدهار عصرنا الحاضر بأسلوب الرقص الشعبي القديم . وهذه الرقصة قد زاوجت بين رقصتين منتزعتين في منطقة هايان وتعرضسان في عيد الربيع وهما « رقصة التنين » التي يؤديها الراقصون وهم يفتنون وفي أيديهم التنانين ، والآخرى « رقصة العنقاء على العنقاء » وفيها يفتن الراقصون وفي أيديهم العنقاوات . وهكذا تحولت الرقصتان إلى رقصة واحدة أبدع فيها الراقصون في مشاهد الرقص مثل « تلويح التنين برأسه » و « تحريك العنقاء لذيلها » و « مداعبة التنين للعنقاء » و « رقصة التنين والعنقاء » بأساليب الدوزان السريع حول أنفسهم والشقلبة والتدحرج والقفز . وقد نجحت تلك الرقصة في التعبير عن الوضع المزدهر ، والحصاد الوفير ، والحياة الآمنة الرغدة .

وأصبحت السنوات الأخيرة تروج بنشاط

خلفية المسرح منظر يضم قصرا صينيا وحديقته فارسية يعيم عليهما الهواء والسكينة .

وأود ان أختتم تلك العروض بدراما شعبية راقصة تم ابداعها خلال السنوات القليلة الماضية وهي « الطيران الى القمر » وتدور قصتها في زمن سحيق حين توسطت عشر شمس كبد السماء ، وراحت تلقى بشواطئ أشعتها الحارقة على الأرض التي صارت جافة ساخنة فعانى الشعب من شدة العطش ، وها هو ذا رئيس القبيلة ينج منج يستمد لذيذ غادة رقيقة تدعى تشانج او لتقديها قربانا للامبراطور السماوي استرضاء له حتى تهطل الأمطار . وفي تلك اللحظة الخطرة يصل القناص الشاب هويي ، ويطلق سهامه على الشموس فيسقط تسما منها فتتقشع الغمة ، وتهطل الأمطار بغزارة ، ويتجدد شباب الدنيا مع قدوم الربيع ببهجته ، وتنجو الحسنة « تشانج او » من الموت وترتفع هتافات الناس محبة هويي ، وتلقن به الفتاة الرائعة الحسن، ويخفق له قلبها ، ولا تمدرى له في سائر الناس ندا ولا مثيلا . ويضطر رئيس القبيلة الى تسليم صولجان السلطة الى هويي ، والغيرة والحقد تنهش في أمعائه . وفي ليلة حفل الزفاف ، يحاول ينج منج سرقة القوس السحري



« تشانج او » بعد ان ناولها حبيبها الدماء السحري ليقردها الى القمر .

يعرض اينوس التاجر الفارسي للهلاك في أثناء سفره عبر صحراء جوبيي عندما تهب عاصفه رملية عاتية فينقذه الرسام العجوز تشانج وابنته ينج نيانج ، حيث أن هذا الفنان يقوم بعمل الصور الجدارية في كهوف دونهوانج الواقعة على طريق الحرير ، ويقدم للتاجر الفارسي آخر ما تبقى لديه من ماء . وفجأة يتعرض ثلاثتهم لهجمة ضارية من قطاع الطرق الذين يختطفون الفتاة .

تمر بضعة أعوام قبل أن يعثر الرسام على ابنته في سوق موسمية في دونهوانج ، وكان مختطفوها قد باعوها لتجار الرقيق ، وامتهنت الرقص في فرقة مسرحية . لم يستطع الوالد أن يدفع الغدية لابنته لضيق ذات يده ، ولكنه لحسن الحظ يلتقي مع التاجر الفارسي اينوس الذي يعرض عليه دفع الغدية المطلوبة . وكان أن الرياح تأتي إما لا تشتهي السفن ، حيث يحوكم الوالي المحلي المكائد ضد الفتاة ينج نيانج . عندئذ يعهد بها والدها الى اينوس ، فتسافر معه الى بلاد الفرس خشية أن تقع في يد الوالي . وهناك تنشأ بينها وبين أهالي فارس صداقة وطيدة ، وتتعلم منهم رقصاتهم ، وتعلمهم بدورها رقصاتها .

ولا يلبث اينوس أن يعود في مهمة الى الصين مستصحباً معه ينج نيانج ، فاذا بالوالي ينصب فخاخه ضدها ليثارت منها ، ويأمر جماعة من الأوباش بمهاجمة قافلتهما . ويهب الرسام تشانج ليجدة اينوس مرة أخرى ، وذلك باشغال ناه تحذيرية لاستدعاء رجال العسس ، بيد أن الرسام يلقي حتفه قبل وصولهم .

وفي معرض دونهوانج ، تندد ينج نيانج بالوالي وتفرضه فيتم القبض عليه مع الأوباش ، وتنتهى هذه الدراما الراقصة بالفتاة وهي تد يد الصداقة الى الضيوف الأجانب من الفنانين والتجار الذين جاؤا زرافات ووحداً من سيم وعشرين دولة للمشاركة في المعرض .

أما الملابس الزاهية التي استخدمت في هذه الدراما الراقصة فقد استوحيت أيضاً من الصور الجدارية في كهوف دنهوانج . كما يطل من

الذى يقطر دما ، ويسدده الى بنج منج فيرديه قتيلا . يتطلع هوى نادما الى القمر حيث تقيم حبيبته ، ثم يكف قلب المحب الواله عن الخفقان بعد أن زحفت برودة الموت اليه . اما «تشانج أو» فهي تعيش فى عزلة داخل قصر القمر يلهبها الشوق الى موطنها وحبيبها هوى .

وللحفاظ على تقاليد الرقص الشعبي وتطويره اقتبس مصمم هذه الدراما الراقصة من حركات الرقص الصينى الشعبى الكلاسيكى بعد صقله ، واستوحى كثيرا من الاشكال والصور الجدارية فى كهوف دونهوانج التابعة لأسرة تانج ، و مزجها مع بعض الحركات التى استمدتها من الرقصات القومية والشعبية ، ومن رقصات الباليه والرقص الغربى المعاصر حتى يحقق لعمله الفنى الجمع بين قوة المضمون وجمال الشكل .

من هوى ، غير أن الفتاة تفاجئه وتحول بينه وبين تحقيق مأربه فيضربها على رأسها حتى تقع «غشيا عليها » وينطلق الرجل لائذا بالفرار ، ولكن هوى يعود ، فيسرع بنج منج الى ارتداء قناع يجعله يبدو وسيما ، ثم يحصل الفتاة ويرقص معها رقصا رقيقا حائلا الأمر الذى أثار هوى ووطن أنها غدرت به وخانته ، وأوشك أن يقتلها بتحريض بنج منج غير أن حبه لها يقف عائقا بينه وبين الاقدام على فعلته هذه ، وإذا به يكسر سيفه ، ويناولها دواء سحريا ليطردها الى القمر ، ولا يلبث هوى أن يكتشف الحقيقة ، ويدرك أنه كان ضحية حيلة مكررة ، فيحاول اللحاق بحبيبته ، ولكن هيهات فقد فات الأوان . ويسرق بنج منج قوسه السحري ، ويرمى غريمه بسهم فيصيبه ، ينتزع هوى من جسده السهم

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .



طارق صالح سَعِيد

مقدمة

يمثل فن صناعة الغيام في مصر أحد الفنون الشعبية المصرية المهمة بما له من أصالة محلية تمتد جذورها من العصر العباسي واستمر بعد ذلك حتى العصر الفاطمي والعصر الأيوبي إلى أن انحدر إلى عصرنا الحالي في القرن العشرين حيث استمر هذا الفن يتوارثه الآباء عن الأبناء والأجداد عن الآباء .

والذي يتمثل في فن صناعة السرايا والمنقوشة بأجمل الزخارف العربية الإسلامية التي تقام من القمشة الغيام والتي يستعملها المصريون في الأعياد والمواسم والمناسبات المتعددة والتسديفة الصلة بحياتهم . كالأفراح والأحزان وغير ذلك من المناسبات القومية والاحتفالات العامة وغيرها .

وتتركز صناعة الغيام في مصر في أحد الأحياء المصرية القديمة والمعروفة (بحى الخيامية) بالقاهرة الذي يعتبر من الأحياء الأثرية المتميزة بظاهرها الإسلامي الجميل حيث تقوم فئة قليلة من الصناع لا يتعدى مجموعهم أربعين صانعاً بالعمل في صناعة الغيام وغيرها من المنتجات الأخرى التي تنفذ إلى جانب القمشة الغيام .

غير أن هذه الفئة القليلة من الصناع لا يعلم أحد منهم على وجه التحديد تاريخ نشأة هذه الصناعة المهمة بالنسبة لأحياء التراث الفني الأصيل الذي حملته لنا العصور الإسلامية عبر مئات السنين سوى أنهم توارثوا هذا الفن عن أجدادهم الأولين.

لهذا كان لزاما علينا البحث الدقيق في المراجع التاريخية المهمة وفي مراجع وقواميس اللغة لمعرفة نشأة وتاريخ وتطور هذا الفن الأصيل .

ونظرا لأهمية هذا التراث الفني الأصيل الذي يجب المحافظة عليه من عبث العابثين وتقديره للعالم بالصورة التي تتناسب مع عظمة التراث الذي خلفه لنا أجدادنا المسلمون لذلك يجب حماية هذا التراث العظيم والابقاء عليه وأحيائه بصورة مشرفة ومضيئة وأنه لمن العبث أن نترك هذا التراث بين أيدي فئة قليلة من العاملين في صناعة الخيام بل يجب علينا رصد هذا الفن وتسجيله حتى لا يندثر كما اندثر الكثير من الفنون .

الخيام في اللغة :

ورد في المراجع التاريخية ومعاجم اللغة التي لجأت إليها أن الخيام متعددة الاشكال وأطلق عليها ألفاظ متعددة أكثرها شبيوعا ، المظلة أو الشمسية فلقد ورد ذكرهما على اعتبار أنهما جزء مكمل لمواكب الملوك والأمراء وفي بعض المراجع على أنها من الآلات الملوكية من زمن الخلفاء وكانوا يتباهون بزينةها ولم يقتصر استعمالها خارج الدور في التنقل والاستفار والحروب فحسب بل تعددت استعمالاتها في الدور وخارجها ثم تطورت وأصبحت تستعمل داخل القصور ومن ثم أصبحت من مظاهر الثروة والترف .

وذكر في الموسوعة العربية المبصرة ان :

الخيمة هي بيت أو مظلة تصنع من قماش أشرطة السفن المبطن بالبلاد أو الجلد وتثبت على قوائم وتشد على أوتاد استعمالها الرحالة والصيادون والكنهنة في التعمد وقد اشتهرت الخيام الفارسية بما فيها من أغطية ثمينة .

واستخدم اليونان والرومان الخيمة في جيوشهم العسكرية وكان لها أشكال بيضاوية وكانت تكسى من الداخل بالحرير والفرو ، والخيام المستعملة اليوم من النوع المخروطي ذى القائم أو المركز الذي كان يستعمل في المستشفيات والمطاعم المتنقلة .

كما ورد في القاموس المحيط :

الخيمة أكمة فوق أبانين . وهي خيمات وخيام وخيم وأخامها وأخيها بناها وخيموا دخلوا فيها وبالمكان أقاموا ، تخيم هنا ضرب خيمته به .

وكذلك في صبح الأعشى :

.. ومنها المظلة التي تغطي رأس الخليفة عند ركوبه وهي قبة على هيئة خيمة .

وورد في كتاب الفنون الإسلامية والوظائف :

خيمى - هو صانع الخيام أو القساط وكان للخيمية ولا يزال خط بالقاهرة والمدن الكبيرة ومن بين الخيمية المشهورين أبو الحسن علي بن الحسن الخيمي في الدولة الفاطمية وزميله أبو الحسن المعروف بابن الأيسر الحلبي صانع القساط المعروف بالدورة وكان من عجائب الصناعة .

تاريخ الاسلوب المستخدم في زخرفة القمشة الخيامية - التطريز بالنسيج المضاف قبل العصر الإسلامي :

والتطريز بالنسيج المضاف هو إضافة قطع صغيرة من النسيج الى مساحة كبيرة مختلفة عنها في اللون وفي كثير من الأحيان في المادة وذلك بواسطة إخطتها بإبرة الخياطة وبغرز مختلفة وينتج عن هذه الإضافة شكل أو عنصر زخرفي وتعرف هذه الطريقة من التطريز عندنا في مصر باسم (شغل الخيم) وفي إيران باسم (الكبدون أو الرشت) .

وهو من الأسرة الحادية والعشرين وهي مزخرفة بالجلد الملون وهي دليل لاسستعمال المصريين القدماء لزينة الجلد بالقطع المضافة وهي موجودة بالمتحف المصرى بالقاهرة .

كما توجد قلوب من الجلد أحيانا مثل الخيام والخدائد التي انتشرت في الدولة الحديثة ووجدت ممثلة في الصور ومنها الموجود في المعبد الجائزى للملك ساهور وهو من الأسرة الخامسة ونظرا لثقل القلوب الجلد للمراكب الصغيرة صنعت من الكتان .

واذا انتقلنا للمصر اليوناني والروماني نجد أمثلة كثيرة للاشرطة والجامات المختلفة الاشكال والاحجام بها زخارف مختلفة مثل الزهور والنباتات والاشكال الهندسية البسيطة وبالوان مختلفة مثل الأحمر النبتى والكحل والأبيض والأخضر والبنفسجى مضافا للألوان .

كما توجد في قاعة المنسوجات بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية في الفترينات رقم (٢) ، (٤) ، (٦) ، (٨) وكذلك نجد قمصانا وقطع من القماش مضافا اليها اشرطة وجامات واطارات بأشكال واحجام مختلفة . أما في العصر القبطى فنجد أن القمصان كانت تزخرف من الأمام والخلف بأشرطة على الاكتاف وشرط ضيق حول فتحة الرقبة وكذلك جامات مربعة ومستديرة على الاكتاف وعند نهاية الثوب .

وكانت الاشرطة تنسج بزخارف ثم تضاف للثوب وفي كثير من الأحيان نجد اشرطة مقصوفة من ثياب قديمة ومضافة الى ثياب جديدة .

ويوجد بالمتحف القبطى كثير من القطع المطرزة بطريقة الاضافة وهي ترجع الى فترة ما بين القرنين الرابع الى السابع الميلادى .

ومن هذا يتضح لنا أن تزيين الأبواب وزخرفتها بالشرائط المضافة والجامات والاطارات يمكن أن ينطبق عليه مفهوم الزخرفة بطريقة الاضافة أيضا لأن الزخرفة بطريقة الاضافة تعتمد أساسا على تنفيذ الزخارف من قطع القماش الصغير بأشكال مختلفة وتخالط فوق أرضية القماش مكونة في مجموعها وتواجهها بجانب بعضها البعض الزخرفة المطلوبة .

أما في أوروبا فتعددت أسماء هذه الطريقة في التطريز بتعدد الشكل الزخرفى فهي تعرف بالزخرفة المضافة Applied-work وتعرف باسم reserved-Technique أو الاضافة بالرقعة Patch work أما اذا كانت القطع المضافة صغيرة جدا أو مخططة بجانب بعضها البعض ومتعددة الألوان فتعرف باسم الفسيفساء .

وهناك احتمال أن تكون هذه الطريقة هي أول محاولة عرفت لزخرفة المنسوجات والملابس إذ عرفت هذه الطريقة منذ العصر الفرعونى .

واذا أردنا أن نتبع نشأة الزخارف باستخدام هذا الاسلوب بالأقمشة المصرية القديمة يجب علينا الرجوع الى قطع الأقمشة الأثرية التي عثر عليها كمصدر مباشر لتتبع المصادر التاريخية الأخرى - كمصدر غير مباشر من كتابات ومخطوطات ورسومات مختلفة وتصوير حائطى بمصر الفرعونية .

ومن المعروف أن المصريين القدماء استعملوا وحملتهم الزخرفية على حوائط وأسقف المعابد ومنها ما نفذ على القبائر وكذلك الأثاث وغيرها من العربات الحربية وزخرفت الملابس كما نفذ المصاغ والجل من وحدات متماثلة .

كما أننا نجد أن بعض الأردية الفرعونية «زخرفة» بشرائط مضافة عن طريق التطريز مثال لذلك رداء توت عنخ آمون وهو موجود بالمتحف المصرى تحت رقم ٥٦٩ وواضح به الشرائط المضافة «الكولة» عن طريق التطريز .

ومن القطع الأثرية التي ترجع الى الدولة الحديثة مجموعة من الاشرطة والأحزمة المنقوشة والمجموعة عبارة عن زخرفة منسوجة عملت بفرسي معين وغالبا ما أضيفت عن طريق الخياطة للمكان المطلوب سواء للملابس والأردية والأغطية وبما شابه ذلك .

كما أننا نجد على الكراسى التي وجدت في مقبرة رمسيس الثالث خدائدات من القماش بها زخارف على سقف خيمة الأمير (إيسمكحب) ويوضح أن تكون مزخرفة بطريقة الاضافة وهي الخيمة الجنائزية للأمير (إيسمكحب)

التطريز بالنسيج المضاف في العصر الاسلامي :

استمرت هذه الطريقة مستعملة في زخرفة المنسوجات طوال العصور الوسطى في مصر الاسلامية وكان انتشارها بشكل واضح في العصر المملوكي منذ القرن الثالث عشر الميلادي .

وبالرجوع الى المخطوطات الاسلامية المصورة نجد الكثير من الخيام المتعددة الاشكال والاغراض وبها عناصر زخرفية وصور متنوعة الا أننا نجد أن هذه المخطوطات لم تذكر الاسلوب التطبيقي المستعمل في زخرفة الخيام أو حتى طريقة صنعها وصنفها .

ويتضح هذا في الرنوك التي كانت تضاف الى الستائر والملابس ولها أشكال متعددة وكل شكل منها له مدلول وبالتحفة الاسلامي بالقاهرة جزء من خيمة قديمة يبين رنك بزخارف ارايسك يتكون من شكل طبق نجسي مثنى الاضلاع تمتد اضلاعه مكونة زهرة من أربعة فصوص تتداخل فيها اشكال وريقات نباتية مجردة .

كما ان هناك مجموعة كبيرة من القطع المطرزة بطريقة الاضافة وتعرف باسم (رشت) ورشت هذه مدينة صغيرة تقع على بحر قزوين بدأ ظهورها كمركز مهم من مراكز المنسوجات المطرزة من القرن الثامن عشر .

وتمتاز طريقة (رشت) بأن كل قطعة مضافة يحيط بها كردون ولذلك فإن رسوماتها وزخارفها تبدو دائما محددة ومتقنة .

وقد انتشر هذا الاسلوب في فن التطريز في إيران منذ القرنين الثامن عشر ولكنه كثر بشكل واضح في القرن التاسع عشر ، إذ كان يصنع به سجاجيد الصلاة والستائر والفرش وكذا السروج .

وفي القاهرة انتشر نظام الوكالات والخانات ومثال ذلك خان الخليلي الذي أنشأه الأمير جهاركس الخليلي أحد أمراء السلطان بروجق وكان يشغل وظيفه أمير أخود (أي أمير الخيل) وكان موضع هذا السوق ضريح القصور الفاطمية (في شارع المعز لدين الله الآن) ولما كان الأمير جهاركس متعصبا ضد الشيعة مذهب الفاطميين فقد أخرج عظام الموتى في تلك المنطقة وألقاها

بكيان البرقية وأقام مكان الضريح الخان الذي عرف باسمه وكان يعرض بهذا الخان المنتجات المصرية الأصلية مثل المعادن المكشاة بالفضة والذهب والأخشاب المطعمة بالساج والصفد وأقمشة الوشي والديباج والزجاج الموه بالمينا وصناعة الجلود والخيام والسجاد المعقود المتعدد الألوان وكثير غيرها . وفي عام ٩١٧ هـ هنده السلطان الفوري وجمده . ومن خلال استقراء هذا العمل الفني ميدانياً يمكن تلخيص هذه الأنماط الفنية المستمدة من هذا الشكل الفني التقليدي في الآتي :

الخطوات المتبعة في تنفيذ الزخارف والرسوم المختلفة :

ترجع دقة الزخارف والرسوم المنقذة الى مهارة الأسطى في لقط الحرفة (كما يقول المشتغلون في هذه الصناعة) أي يقوم برسم الزخارف بالرسوم المختلفة التي غالباً ما تكون مقترنة بمساحة من المساجد الاثرية القديمة وبصفة خاصة المساجد الفاطمية لما تحويه هذه المساجد من زخارف متعددة وهذه الزخارف مأخوذة عن قباني المساجد وغيرها من الزخارف المنتشرة خارجاً وداخل المساجد القديمة مثل مسجدي الأمام الشافعي بالقاهرة ومسجد الرغاي ومسجد محمد علي وغيره من المساجد كمسجد السلطان حسن ومسجد الامام الليثي . أما الزخارف الكتابية فيقوم بكتابتها خطاط .

ويعد أن يقوم (الأسطى) بنقل الزخرف يقوم بتطويصه أي بتحويله حسب ما يراه مناسباً بحيث يصبح الزخرف معداً لتنفيذه على القماش بطريقة الاضافة .

ويمكن تلخيص الخطوات التنفيذية فيما يلي :

١ - يقوم (الأسطى) برسم الزخرف وتطويصه بحيث يعد صالحاً للنقل ويعمل له (أورتيك أو أسطمية من الورق) .

٢ - يقوم (الأسطى) بعد ذلك بتحديد الزخرف على الأورتيك أو الأسطمية بالقلم الرصاص أو الفحم الأسود .

٣ - يقوم (الاسطى) بعد ذلك بتحزيم حنود الزخرفة بأبرة عادية على الأورنيك أو الاسطمية .

٤ - يتم وضع الأورنيك أو الاسطمية على القماش المد لتنفيد الزخارف عليه وغالباً ما يتكون من قماش (القلع البلدى) المبطن بقماش البفتة البيضاء ليسهل وضوح الزخارف عليه بعد وضع الأورنيك أو الاسطمية المثقبة عليه وذلك بتمرير قطعة من القطن أو القماش المبيلة بالنخم المذاب فى الجاز (الكيروسين) .

٥ - يقوم الاسطى بعد ذلك بتوضيح الرسم مرة أخرى على القماش بالقلم الرصاص .

٦ - بعد ذلك تبدأ عملية التنفيذ بطريقة الإضافة بقطع صغيرة من القماش المختلف الألوان تبعاً للزخرف أو الرسم المراد تنفيذه أو على حسب الفكرة الزخرفية الموضوعه .

الخامات المستخدمة فى صناعة الخيام :

ثبت بالدراسة والبحث أن هذا النوع من الأقمشة ينفذ باستعمال قماش القطن للشرع (القلع البلدى) كإرضية أو بطانة أما الأقمشة المستعملة فى تنفيذ الزخارف واللقوش فهى أقمشة (البفتة) المصنوعة من القطن وكذلك أقمشة (التيل الاسبور) الى جانب نسبة من القماش (السستان) الحرير وعلى ذلك يمكن اعتبار القطن الخامه الأساسية فى تصنيع هذا النوع من الأقمشة .

أضف الى ذلك الخامات المكسلة مثل (خيط حريرى) يستخدم فى تثبيت الزخارف المضافة وشريط (نوار) يركب على حدود القطعة وخيط قطنى سميك لتثبيت الأرضية بالبطانة .

أنواع الزخارف المستخدمة :

١ - زخارف التروك :

الزخارف المنفذة على الترك (مفرد تروك) بضم التاء) بصفة عامة اسلامية بالإضافة الى بعض الزخارف الفرعونية مثل زهرة اللوتس الفرعونية وبراعمها وبعض الوحدات الزخرفية التى يرى اضافتها الاسطى الصناعى

من عنده مثل الورد وغير ذلك الى الفراغات المتبقية من مساحة الترك .

هذا ويعتمد زخرف الرنك (صرة الترك) على الزخارف العربية والاسلامية الدقيقة الى حد ما ذات الفروع اللتوية والمركبة المعروفة بزخارف الأرابيسك و يحتوى الرنك على طبق قيشانى أو شكل نجى .

أما زخارف الاحواش فهى عبارة عن زخارف أطباق القيشانى أو زخارف أرابيسك .

كما ان زخارف (التريفة أو المخدة) هى أيضاً زخارف اسلامية أو ما هو على شكل الرهرة كما تتنوع الزخارف التى توضع فى التريفة سواء أكانت هندسية أو نباتية ولكن معظم زخارفها عربية اسلامية .

أما الزخارف الموجودة (بالترنجه) فهى زخارف اسلامية أيضاً أما الفراغ المتبقى داخل المستطيل الذى به الترنجة فنجد به زخارف من الفروع النباتية التى تنتهى بشكل زهرة . وما يجب ذكره أن جميع هذه الزخارف ينقلها الاسطى الصناعى من المساجد والآثار الاسلامية المختلفة التى سبق أن ذكرناها كما أن هذه الزخارف معمول لها أرائيك تحفظ لدى العاملين فى هذه الصناعة ويتوارثها الآباء عن الأجداد والأبناء عن الآباء .

٢ - الزخارف المنفذة على المنتجات الأخرى التى تنتج بهذه الطريقة .

(١) زخارف نباتية وهندسية : وأكثرها شيوعاً الزخارف النباتية الهندسية المعروفة بزخارف الأرابيسك التى تتميز بها الفنون الاسلامية الى جانب بعض الزخارف من الزهور والفروع النباتية وزهرة اللوتس الفرعونية وبراعمها .

أما الزخارف الهندسية فهى البعور والجوامت الزخرفية المتنوعة الى جانب الأطباق الجصية وأطباق القيشانى المعروفة بزخارف الفسيفساء التى اشتهرت بها الزخارف الهندسية الاسلامية التى انتشرت فى العصر الفاطمى بصفة خاصة

بالإضافة الى ما هو مأخوذ عن العبارة الإسلامية كالقباب والمحاريب والبوآثك .

كما تتميز الزخارف عموما بالطابع الهندسي سواء كانت نباتية أم هندسية .

(ب) زخارف كتابية : وهي عبارة عن آيات القرآن الكريم الى جانب أسماء المشايخ وأولياء الله وأسماء أصحاب محلات الفراشة . وهي تكتب بمعظم أنواع الخطوط المعروفة كالخط الديواني والخط الثلث والنسخ والخط الكوفي وهذه الخطوط جميعها يغلب عليها الطابع الزخرفي في تنفيذها .

(ج) زخارف حيوانية وأدمية : وهي الزخارف التي تمثل البيئة الشعبية المأخوذة من حياتنا اليومية في الأحياء الشعبية كبائع الفول والقهوي وبعض مناظر الريف مثل الفلاحين والحيوانات المختلفة مثل الجمل وغيره .

الى جانب بعض الرسوم الفرعونية التقليدية التي تشمل مناظر مختلفة كهرية رمسيس وعجل أبيس والمراكب الفرعونية وغير ذلك من الرسوم الفرعونية التي بها رسوم أدمية وحيوانية .

الألوان المستعملة :

تنوع الألوان المستعملة في تنفيذ هذا النوع من الأقمشة حسب الفكرة الزخرفية المراد تنفيذها وهي الأبيض والأحمر والأسود والأصفر والأخضر والأزرق وهي غالبا من قماش مسادة الا انني لاحظت استخدام بعض الأقمشة المنقوشة (المطبوعة) في بعض الأعمال الشعبية في الجليل .

وتختلف قوة هذه الألوان ووضوحها باختلاف الموضوع المنفذ .

أنواع الخيام واستعمالها :

١ - خيام الكشافة :

هذا النوع من الخيام لا توجد به زخارف من الداخل أو الخارج وهي مصنوعة من قماش (القلع البلدي) المبطن بقماش (الدمور) وتستعمل في معسكرات الكشافة وهي على شكل مستطيل .

٢ - خيام الجنود :

وهي خيام ذات قبة مستديرة أو مستطيلة ولا توجد بهذه الخيام زخارف من الداخل أو الخارج وهي أكبر من خيام الكشافة الا أنها تصنع من قماش (القلع البلدي) المبطن من الداخل بقماش (الدمور) وتستعمل لنوم الجنود .

٣ - خيام الصحة :

وهي خيام ذات قبة مستديرة أو مربعة وهذا النوع من الخيام ليس به زخارف من الداخل أو الخارج وتصنع من قماش (القلع البلدي) كما انها تبطن من الداخل بقماش (الدمور) .

٤ - خيام الكاوي :

وهذه الخيام تصنع من قماش (القلع البلدي) المبطن من الداخل وهي إما أن تكون ذات زخارف بسيطة من الداخل فقط أو تكون بدون زخارف وتنفذ الزخارف بطريقة الإضافة وهي تصنع بأحجام حسب الطلب وهذه الخيام يستعملها المطوف أثناء موسم الحج .

٥ - خيمة الفراشة (الصوان) :

الترك هو الوحدة الاسامية التي يتكون منها السراقي (الصوان) الذي يتكون من عدة تروك يتم تجميعها مع بعضها البعض وهو ينفذ بمساحات مختلفة حسب الطلب ويصنع من قماش (القلع البلدي) ويبطن بقماش (البفتة) ويحتوي على زخارف مختلفة وبالوان متعددة ومنفذة بطريقة الإضافة كما ان هذه الزخارف منفذة بوجه واحد من القماش كما ان هناك أنواع من الخيام تنفذ بزخارف ومساحات حسب الرغبة وهي خاصة بالتصدير الى البلاد العربية الى جانب الخيام التي تصنع للمسيح وشركات الطيران والهيئات الأجنبية بمواصفاتها على حسب الرغبة وتتكون أساسا من القطعة المعروفة باسم (الترك) أو خيمة الفراشة .

أما المنتجات الأخرى التي تنفذ بالطريقة نفسها التي تنفذ بها أقمشة الخيام المزخرفة (بطريقة الإضافة) فيمكن حصرها فيما يأتي :

١ - أعلام وبيارق مشايخ الطرق :

وهي أعلام تنفذ بطريقة الاضافة وكل علم يكتب عليه اسم شيخ الطريقة ولفظ الجلالة (الله) عز وجل واسم الرسول الكريم سيدنا محمد (عليه الصلاة والسلام) كذلك نجد أسماء الخلفاء الاربعة سيدنا أبو بكر وسيدنا عمر وسيدنا عثمان وسيدنا علي وكثير من العبارات المأخوذة من القرآن الكريم مثل لا اله الا الله محمد رسول الله وغير ذلك من الآيات كما يوجد يظهر العلم كتابات قرآنية أيضا مع كلمة (مدد) أما الزخارف المنفذة عليه فمأخوذة من الاطارات العلوية للمساجد . مثل واجهة وخلفية علم ابن ادريس .

٢ - كساوى الأفرحة :

و هي كساوى عليها كتابات مثل لا اله الا الله محمد رسول الله الى جانب انهم صاحب الضريح .

٣ - المعلقات الحائطية :

وهي اما معلقات آيات قرآنية مثل (انا فتحنا لك فتحا مبينا) أو (بسم الله الرحمن الرحيم) وغيرها وهي منفذة بطريقة الاضافة أيضا وتحاط باطار خارجي على هيئة مستطيل أو دائرة الى جانب بعض الزخارف الإسلامية البسيطة أو معلقات حائطية تمثل البيئة الشعبية أو مناظر من الريف المصرى وهناك معلقات بها مناظر فرعونية وكل هذه الزخارف والرسوم منفذة بطريقة الاضافة .

٤ - المفارش والستائر :

وهي تنفذ بطريقة الاضافة أيضا ولكن زخارفها دقيقة نوعا ما ، أما بالنسبة للمشغولات الأخرى والأشكال فهي مأخوذة من الزخارف الإسلامية المنتشرة في المساجد وخاصة المساجد الأثرية القديمة .

٥ - الوسائد والاكياس :

وتنفذ بطريقة الاضافة مع تركيب كيس لوضع الوسادة وتركيب سوستة له ويد هذا

تطورا للأنماط السابقة تمشيا مع الوظيفة ، وزخارفها من الفسيفساء والقيشاني .

٦ - تلبسات للأسقف :

وتنفذ بطريقة الاضافة وتستخدم كأغطية لأجزاء من الأسقف وتتلئ من جوانبها عرائس كالوجودة بكنائز المساجد وتتلئ منها المشكاوات .

تعريف ومصطلحات متداولة في حي الخيامية بالقاهرة

١ - أورنيك أو أسطمية : يطلق على الورق

المقوى المرسوم عليه الرسم أو الزخرف .

٢ - رسم بلدى أو عسرى : يطلق على أى

زخارف اسلامية .

٣ - رسم طبيعى : يطلق على المناظر التي

تمثل البيئة الشعبية والريفية وكذلك على الرسومات الفرعونية .

٤ - رسم بلدى (فرعونى) : يطلق على

الزخارف الفرعونية .

٥ - المونة : تطلق على الخامات المستخدمة

في تنفيذ الزخارف والرسومات المختلفة .

٦ - الاداه : تعبير يطلق على الخطوط

المستقيمة .

٧ - النقش : يطلق على الخطوط المنحنية

والزوايا المختلفة .

٨ - شغل على ضيق : يطلق على الزخارف

والرسومات الدقيقة وبغزة صغيرة .

٩ - شغل على واسع : يطلق على الزخارف

والرسومات ذات المساحات الكبيرة وبغزة واسعة .

١٠ - حوش بسن : يطلق على المساحات

الزخرفية التي تأخذ شكل مستطيل واحد أضلاعه على شكل مثلث .

١١ - القطعيات : تطلق على المساحات

الزخرفية المختلفة .

١٢ - سمبوسكى : خاتم - بلح - لوزة -
عرق - كلها تعبيرات تطلق على أجزاء صغيرة
من الزخارف تتفق فى الشكل مع التعبير الذى
أطلق عليها .

١٣ - خيمة الفرائسة (ترك) : تطلق على
قطعة القماش التى يتكون منها السراىق
(الصوان) الذى يتكون من عدة تروك
بها زخارف متشابهة .

١٤ - ترك عادة أو سوقى : أى زخارفه
تتلف بفرزة كبيرة .

١٥ - ترك مقصوص أولوكم : أى زخارفه
تتلف بفرزة صغيرة وزخارفه دقيقة .

١٦ - توزلوك : وهو عبارة عن حاجز من
القماش المزخرف بطريقة الإضافة ويوضع فى
مداخل الصوان وأحياناً يطلق عليه (سبنسه) .

١٧ - ومسح : يطلق على مجموعة قضبان من
الخشب توضع على مسافات فى ظهر التوزلوك أو
السبنسة .

١٨ - كوز جلد : وهو يطلق على قطعة من
الجلد تتركب أعلى التوزلوك ليوضع فيها طرف
الروح العلوى بينما طرفه السفلى يرتكز على
الأرض .

١٩ - باكىة : وهى تتكون من عدة تروك .

٢٠ - الصوان : ويتركب من عدة بواكى .

٢١ ب الرنك : يطلق على الزخرف الذى
يتوسط الترك وكذلك يطلق على الجزء المشغول
فيه اسم صاحب الترك .

٢٢ - قيشسانى : يطلق على النجديّة ذات
الاضلاع المتعددة وتحتوى على زخارف
التسقيف .

٢٣ - الترنجة : وهى على شكل مستطيل به

حجاب من أعلى وأسفل يتوسطها الرنك فى
الترك .

٢٤ - السلسلة : يطلق على الشريط الذى
يحدد المساحات الزخرفية بالترك .

٢٥ - البندى : يطلق على قماش (القلج
البندى) الذى يكون أرضية الترك .

٢٦ - على البلاطة : تعبير يطلق على قماش
الخيام الخالى من الزخرفة .

٢٧ - تشحيط الترك : تعبير يطلق على
عملية تركيب الترك على عروق الخشب .

٢٨ - قماش موروب : أى قماش مقصوص
بطريقة مائلة عرض ١٠ سم يستخدم فى تنفيذ
الزخارف على الترك .

٢٩ - صليبيات الترك : وهى عبارة عن
أشرطة من القماش القطنى السميك تخاط فى
ظهر الترك بعكس بعضها البعض لتعطى الترك
صلابة .

٣٠ - نسوار : وهو عبارة عن شريط من
القطن السميك يركب على حروف الترك بالحياطة .

٣١ - ترويق الترك : يطلق على عملية
تركيب الشريط المسمى نوار على حروف الترك .

٣٢ - صناعى سخي : تعبير يطلق على
الصناعى السريع فى العمل .

٣٣ - دبالق : حبل من اللين، المجدول
يستعمل فى تركيب الصوان .

٣٤ - عراوى : تطلق على قطع صغيرة من
الجلد بها ثقوب فى المنتصف .

٣٥ - كوش : تطلق على الحبال التى تدخل
فى ثقب العراوى لتجميع التروك .

٣٦ - جراب : قطعة من القماش يعرض
٤٨ سم × ٤ متر تلف حول عروق الخشب .



د. مدحت الجيار

- ١ -

الحديث عن أصول المسرح العربي يدفعنا الى مقولتين : الأولى اننا نقصد بالمسرح العربي المسرح العربي الاسلامي ، وذلك لتتعرف على الأصول الدرامية لشعرنا ولمسرحنا العربيين ، ولنتبرهن - اسلاميا وعربيا - على اسباب تأخر ظهور المسرح بشكله (اليوناني - الغربي الحديث) ، فقد كانت عقيدة اهل السنة عائقا أمام ظهور الصراع - مكشوفاً - بين الانسان ونفسه ، أو بينه وبين الاله (أو الآلهة العربية القديمة) ، لأن (القدر / الله) قد رسم كل شيء ، وهنا على الانسان الا الطاعة لأنه لا يدري ما كتب له أو عليه .

اما المقولة الثانية فهي ضرورة وجود وظيفة جمالية أو اجتماعية لأي شكل فني أو أدبي حتى يبرر وجوده ، ويبرر القائمون عليه وجودهم حتى لا يتعرضون للأذى (السياسي) .

والمقولتان تفرجان لنا بنتيجة واحدة ، وهي لماذا بدأ التوجه الدرامي المسرح لأسباب سياسية ودينية ؟ ولم اتخذ شكل الطقوس الديني الشعبي ؟!

أن « سكينه جاءت الى أبيها الحسين بعد موته ، فاعتنقت جسده ، فسمعت صوتاً يخرج من منحره الشريف وهو يقول : أبغى شيعتي عنى السلام وقول لهم :

شيعتي ما ان شريتم
عذب ماء فاذكروني » (١)

أو سمعتم بقبري
أو شهيد فاندبوني

وقد امتد هذا « النذب » الى آفاق أخرى ، فقد نما شعر النذب هذا حتى أخذ اتجاهها درامياً واضحاً فقد « ظهرت سمات خاصة في الشعر المصرع منها ، الاتجاه الى السرد القصصى كما فى معظم شعر السيد الحميرى ، والاتجاه الى الناحية الشعبية فى تصوير المصرع ٠٠٠ » (٢) لذلك لم يكن غريباً أن ينمو الشكل الشعرى الى الحد

والاجابة عن هذه التساؤلات تضعنا امام نشأة اول شكل درامى مسرح فى تاريخ الأدب العربى الاسلامى ، ألا وهو نصوص « التعازى » لاقامة احتفالية « التعازى » . اذ لأول مرة نجد أنفسنا امام « نص درامى » كتب خصيصاً « للتمثيل » امام « جمهور » من أجل « اقناعهم بموقف من شىء محدد » ليكسب تعاطفهم معه ، وتبنى موقفه من القضية المروضة ، وتبنى تصويره الفلسفى (الدينى) للانسان والعالم والآخرة .

والناصر السابقة هى معطيات الظاهرة الجمالية والاجتماعية فى آن واحد ، لذلك كان لا بد أن ينشأ « نوع درامى » يستجيب للمأساة الانسانية والسياسية الدينية التى انتهت بمقتل « الحسين بن على » فى كربلاء قبل وصوله الى مقر السلطة فى عهد أبيه « الكوفة » ، وهو مقتل مأساوى نظرا للملابسات العسكرية التى لحقت به ، ومثلت بجثته ورأسه وأهل بيته حتى الأطفال والنساء والشيوخ .

ويزيد من حدة المأساة والصراع ، أن بعض المشايخين له ، قد تخلوا عن نصرته فعرضوه للهزيمة ، فى حين هو ككل الأبطال الشعبيين يقاتل حتى آخر نفس فى عمره ، من أجل هبائى سامية لا تخصه وحده ، بل تخص الآخرين ، وتمس مثلاً أخلاقية عليا ، يسعى لها الانسان كاقامة العدل ، وهزيمة الظلم ، ونصرة بيت النبى صاحب الدعوة الدينية التى تفرقت منها كل هذه الاتجاهات والمذاهب المتعددة والمتناقضة .

ولكن ، كيف لهؤلاء المشايخين أن يعبروا عن « ندمهم » وأسفهم على التخل عن نصرته « امامهم » كما تخلوا عن أبيه « الامام » من قبل ؟ لا سبيل لهم - فى البداية - الا الشعر ، نظرا لاضطهاد خلفاء بنى أمية لهم ، وتحريمهم هذا « البكاء » من « البكاكين » و « التوابين » على خلاف مذاهبهم فى التشيع ، فنشأ شعرهم كسفر فرق سياسية اسلامية ، أعطوا فيه الحسين صفات البطولة الحقيقية والبطولة الامسطورية التى وجدت أصداء واسعة فى نفوسهم ليزداد البكاء والندم ويزداد التعاطف ، فقد ذهب بعضهم الى روايات عن الحسين بعد موته ، أعنى رواية حوادث ووصايا ، اذ نجد فى « مقتل سيد الأوصياء »



اعتمادا كبيرا في اقناع العامة والتأثير فيهم وشرح
نعاليم هذا المذهب وأصوله وأفضليته على المذاهب
الاسلامية الأخرى « (٣) »

ونلاحظ أن هذا الطقس الدرامي الديني قد
وجد من شجيعه في العصر العباسي ، فقد كان
العباسيون مشجعين للشيعية الا في حالات
الاضطراب السياسي ، أو وجود مذاهب شيعية
مضادة للسلطة ، كما أن هذا الطقس قد أخذ ينمو
بميدا عن مركز السلطة في بغداد ، ثم دخلها
في ظروف وجود حاكم يحمي بقوته ، كما كان
نمو هذا الطقس في منتصف القرن الرابع
الهجري ، موازيا لنمو الشعر الشيعي ، نحو
الدراما ، ونحو الخلاف السياسي الواضح مع
الأمويين ومن يناصرونهم من أهل السنة .

ونلاحظ أن التوظيف السياسي للدين ولرجاله
ساهم في بقاء الطقس « التعازي » وأعطاه وظيفة
سياسية دينية ، وأضفى عليه بعض القدسية إذ
اعتبر نصا دينيا وطقسا دينيا يتيسر فيه
المسلمون الشيعة في بيان الندم « بإيذاء النفس »
كما كان السبب نفسه عاملا مشجعا لتنمو صنفاك
الحسين إلى « الحرافة الشيعية » ، وسوف نرى -
في تحليل النص - أن الحسين صير تحول إلى « نبي » .

- ٢ -

ولقد أخذ « النص / الطقس » أسماء كثيرة كلها
تدل على « المأساة » مثل مأساة كربلاء ، مأساة
الحسين ، آلام الحسين ، تشييد الشهيد ، وهي
سميات تركز على الشخصية والمكان ، ويوصف
الطقس كله بما فيه « النص » ومشاركة المتلقين
فيه « بالآزاء » أو « التعازي » لذلك فهم يقدمون
الآزاء كل عام في الذكرى السنوية لمقتل الحسين
فحقت التسمية ، إذ يقوم الآزاء - في هذه الحالة -
مصحوبا بالبكاء والندم ، ولذلك أيضا يتحول
التوجه من التمزج إلى المطالبة « بالثأر » فقصه
تحول الحسين إلى « ثأر الله » كما هو مكتوب في
أعلى ضريح الحسين « بكربلاء » باللون الأحمر
المضيء « ثأر الله » .

ولذلك يكون الطقس محاولة لتذكير الشيعة
بثأرهم القديم ، بشحن عواطفهم بما فعله آبائهم

الدرامي ليستوعب درامية المأساة التي لا تخص
« الشيعة » فقط بل تعني كل مسلم لأنه سبط
النبي ، كما تهم كل عربي لأن هذه المأساة هي
تاريخ تحول سياسي وديني في تاريخ العرب
والمسلمين على السواء .

وكان لا بد إذن ، أن ينمو الشعر ، وأن ينمو
الطقس الديني حتى يتوج بمقتل الحسين ، وكان
لا بد أن توجد ظروف سياسية تسمح لهم
بالتمثيل العلني ، وبقوة مفارقة لتصور السنن
في « التشخيص » وكان لا بد أن تبعد عن الدولة
العربية الاعرابية التي تجعل المسلم الأعجمي
مواطنًا من الدرجة الثانية ، ولذلك « يستطيع
الدارس أن يدرك أن نصوص « التعازي » بدأت
تظهر في الأدب الفارسي منذ ظهوره بعد الاسلام
في شكل رثاء مذهبي ، ولشعار تمثيلية وحماسية
ومضامين تتعلق بشرح شجاعة وفداثة شهداء
كربلاء .

وظلت تزداد وتكثر حتى أصبحت تمثل في
القرن التاسع الهجري قسما مهما من الأدب
الفارسي . ولقد عمل سلاطين « الشيعة » على
تشجيع هذا الاتجاه في الأدب بمحاولة « تمثيله »
فظهر المسرح الشيعي بوضوح في عهد حكم أسرة
« الديالة » وخاصة « مع الدولة أحمد بن بويه
الديلمي » سنة ٣٥٢ هجرية سنة ٩٦٣ ميلادية
الذي أقامه في « بغداد » عاصمة الخلافة العباسية
ذاتها في أول المحرم من هذه السنة .

ولما كان هذا النوع من الاحتفال جديدا على
أهل « بغداد » اعتبره علماء أهل « السنة » بدعة
كبيرة الا أنهم لم يستطيعوا شيئا أمام قوة معز
الدولة . وقد استمر هذا الاحتفال يقام مرة كل
عام في الأيام العشرة الأولى من شهر المحرم في
جميع البلاد الخاضعة « للديالة » وحتى سقوط
دولتهم ، وفي بغداد حتى أوائل حكم السلطان
« ظفر » السلجوقي .

ولكنها ظلت تقام في الخفاء بين الشيعة حتى
تولت الدولة « الصفوية » حكم إيران وأعلنت
المذهب « الشيعي » الاثنى عشر مذهبًا رسميًا
للدولة سنة ٩٠٧ هجرية سنة ١٥٠٢ ميلادية .
ونتيجة لذلك اعتمدت الدولة على رجال الدين

واحتفالية التعازى ، تعتمد على فكرة « المسرح الجوال » الذى يمكن أن ينصب فى أى مكان تسميه اليه « القافلة » وهو لذلك مسرح بسيط يقوم على أدوات مسرحية بسيطة يسهل نقلها ، ولها ، وفرداها . أمام جمهور المتلقين . فهو عبارة عن « صندوق » تبسط أمامه « سجادة » وينتف الناس حوله فى شكل « حلبة » . ويصاحب الأداء التمثيل بعض الموسيقى الخزينة (الدينية) . ويستعمل « المؤدون » سائرا (ياراغان) لتغيير الملابس حسب « المشاهد » المطلوبة .

ويبدأ الاحتفال مع بداية شهر المحرم ، بطقوس اليكانيين المشائين الذين يحملون بعض الأدوات الحديدية كالسيوف والخنجر والمسامير والأمواس ، ويلبسون السواد ويصرون ويكونون يملنون الدم والتربة بخص ما يستطيعون تحمله من أجزاء جسمهم وقد يصل ببعضهم الى اسالة الدماء والزيف بل الموت أحيانا أو العاهة المستديرة وبذلك تراح نفوسهم ، معتقدين أن الحسين سوف يأمهم ، وأنه عند رجته « سيلرح بهم » .

ويستمر هذا الطقس الى يوم عاشوراء (العاشر من المحرم) وهو يوم القتل ، فيجهزون خيلا مسرجة مستعدة لأن تقل الامام عند عودته . ويصاحب ذلك - فى اليوم نفسه - اقامة احتفالية العزاء المثلثة ، أعنى تمثيل مشاهد (مجالس) « آلام السيد الحسين » حتى ينفض الجمع مع نهاية التمثيل .

ويقوم بالبور التاريخي « المقدم » أو « الراوى » وكما يسمونه بالفارسية (روزى كان) وهو يحكى . ثم يتحاور مع المجاور الاول المسمى لديهم (بايامبركان) ثم يتحاور مع المجاور الثانى المسمى لديهم (النوح كان) ويستعين بمجموعة تمثل الشعب أو الأمة ، بالإضافة للشخصيات التاريخية التى اشتركت فى الفتنة من الفريقين (العلوى ، الحسينى ، المسيحى) و (الأموى - الزيدى) .

ونصوص التعازى التى تمثل كثيرة ، وبوجوده فى أماكن كثيرة من العالم فهناك :

مع الحسين وعرضوه وأهله للاماسة . ونرى الشيعة الآن يكون على العتبات المقدسة فى كربلاء ، التى تزخر بمقابر آل البيت وأبناء على وأحفاده بخاصة .

وهنا يتحول الدم الى حماس ، يعطى الطقس وظيفة نفسية اشار اليها أرسطو فى فن الشعر ، أعنى « التطهير » من عاطفتى الخوف والشفقة .

ولا شك فى أن وصول الشكل الدرامى لطقس التعزية - قد تأثر عند صياغته لعدة مرات - الى تأثيرات فنية وفلسفية ، استفاد بها الصائغون المجهولون ويمكن أن نجد لها معادلا عند المسرح الأوروبى فى المسرحيات الدينية المسماة بـ « الرغبات الربانية » . وتقارن التعزية أحيانا بالترجيديا اليونانية . ويرى فيها بعض الباحثين تعبيرا عن الزرادشتية الفارسية التى خفقت الإسلام ثم بعثت من جديد فى ثوب اسلامى عريق . أما البعض الآخر فيرجع خصوص التعزية الى الملامح البابلية (٤) أو الفرعونية الممتلئة فى أسطورة « ايزيس وأوزوريس » ، أو « انتصار حورس » .

وعلى أية حال فهى تعود بنا الى الأصول الأولى للدراما ، فهى قد نشأت داخل طقس ، ولا شك أن جذور الدراما تصود الى الطقوس ، وهو ما ينطوى على المساهمة . . . (٥) . وهى أيضا قد نشأت فى حضن الدين وساهمت فى الدعاية له شأنها شأن المسرح القديم كله : الفرعونى ، اليونانى ، الآسيوى . وهى شعبية من زاوية جعلنا بمؤلفها ، ومساهمة أكثر من مؤلف مجهول فيها ، وأنها تختلط بالتصورات الأسطورية والشعبية الخرافية للدين .

ولذلك فهى « احتفالية » ، تنتمى لكل هذه الأصول ، لكنها تكسر حاجز الأسرار الى التمثيل العلنى . وهى تتوازى فى ثباتها دينيا وسياسيا بمسرحيات العصور الوسطى ومسرحيات الكنيسة فى أوروبا وهى مسرحيات « الآلام والدموع » أو مسرحيات « آلام المسيح » . وهى - بذلك - تقدم الموت « الكرنفال » الذى تزخر به كل الناس الشرقية والدينية سواء الشرقية أو الغربية الأوروبية .

ندرس من خلالها فكر التعازى ومثلها العليا
الأخلاقية والجمالية .

ولما كنا نقصد دراسة نص الاحتفالية الخاص
« بالأم الحسين » وهو الجزء الملىء بالصرعات
والأحداث والحركة ، لا بد أن نشير الى أن نص
التعازى بشكل عام ينقسم لثلاثة أقسام :

– حوادث قبل حركة كربلاء .

– الام الحسين وأساسه كربلاء .

– ما بعد القتل حتى دخول الجنة في العالم
الآخر .

ويقدم « محمد عزيزة » ملخصاً للحسين الأول
والثالث ، ويترك القسم الثاني بمعالجته الدرامية .

– ٤ –

ويقوم القسم الأول بعمل الخلفية التاريخية
والنفسية والدينية التي خرج الحسين فيها . وقد
خلق المؤلف المجهول وسائل سماوية تربط بين
الحسين والسماء ، وتجعل من الأوامر الربانية
(قدرا مسبقا) لا بد من تنفيذه ، كما نرى في
المسرحيات اليونانية القديمة .

وهنا نرى ثلاثة من الملائكة يقومون بدفع
الأحداث وتشكيل شبكة العلاقات السماوية
الأرضية ، فترى : اسرافيل ، وجبرائيل ،
وعزرائيل (بلنظهم التوراتي) يبلغون ثلاث
رسائل : الأولى : يوصل أمر (الرب) (هكذا)
بتزويج فاطمة لعل بن أبي طالب . والثاني :
يوصل أمر الله بموت الحسن والحسين بمئة عذبة
لصالح المؤمنين . والثالث : يقبض روح النبي
بمساعدة جبريل . وبذلك ينتقل النبي الى جوار
ربه والمؤمنون يصرفون سلسلة النبوات
والوصايا .

ثم مؤلف هذا الجزء يعطى بعض أوصاف النبوة
للحسين تمهيدا لمشهد الاستشهاد ، فالحسين
يصنع المعجزات في الخامسة ، كان تسلم على يديه
قبيلة (يهودية) ! وتظهر اوصافيات المعجزة
الكبرى حين يجعله النبي الوريث الوحيد له من
بين المؤمنين (وليس عليا) ! وحين يقبل النبي
رجاءه بالخروج من عزلته .

« أولا : العدد (٩٩٢) من الأصول الفارسية
(ملحق) في المكتبة القومية في باريس ويحتوى
على (٣٣) مجلسا ويحمل عنوان « جونج – ي –
شهادات » أو « نشيد الشهيد » وقد ترجم
« الكسندر شودزكو في كتابه « المسرح الفارسى »
خمس قطع (الإعداد : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٥ ، ٢٢)
أما العدد (٢٤) وهو العدد الأكثر أهمية لأنه
يرى آلام الحسين فقد ترجمه « شارل فيزولو
في كتابه « المسرح الفارسى أو مأساة كربلاء »
وطبع الأب « روبرت هنرى دوجنريه العدد (١٨)
« استشهاد على الأكبر » كما قام بترجمته .

أما الكتاب الثانى : فقد طبعه فنتصل سابق
للأنايا في « بغداد » ويلىها « ليتن » ويحمل
عنوان (كتاب ليتن) ويحتوى على خمسة عشر
مشهدا مقدمة بشكل ثقل فوتوغرافى لمخطوط
« عراقى » مع مقدمة مختصرة .

والكتاب الثالث : هو (كتاب لويس) الذى
نشر بالانجليزية من قبل كولويل انجليزى
« السير لويس بيللى » ويحمل عنوان « مسرحية
الحسن والحسين المعجزة » ويحتوى على ترجمة (٣٧)
مسرحية فقد نصها الأصل من حينها (٦١) .

والنص الذى نعمل عليه هنا ، هو اعداد حر
قام به محمد عزيزة من كل هذه المخطوطات ،
المتناثرة والمتعددة في آن واحد . لذلك فالنص
يستفيد من الهيكل العام للحوادث التاريخية ،
ويوظف تقنيات مسرح الاحتفالية العزائية وهو
ترجمة فرنسية عن النص الانجليزى المترجم عن
النصوص الفارسية ولما كانت النصوص تصاغ
شعرا ، فنحن أمام مشكلة حقيقية مزدوجة لأن
النص : مترجم من ناحية ، من خلال لغتين
وسيطتين هما الانجليزية والفرنسية الى اللغة
العربية . ومن ناحية ثانية فهو خلاصة لنصوص
كثيرة أعدت اعدادا دراميا . ومن هنا قلغة النص
المترجم لا تصلح للحكم على لغة النص الأصلى ،
والنص نفسه لعدة نصوص ، مما يجعلنا
أمام عدة نصوص متداخلة ومنتقاة ، الأمر الذى
يجعلنا لا تحكم على نص بعينه وإنما يدعونا
الأمر للحكم على « التقنية » بشكل عام .

ويبقى لنا – مع ذلك – مضمون التعازى ،
وحركة الأحداث ، الشخصيات كوحدة متداخلة

وهذا السواد بالقطع هو (رمز) الحزن والتعزية الذى يلبسه الشيعة (حتى الآن) وهو لون الراية العباسية التى أطاحت بالدولة الأموية ، كما أنه رمز لاطلام العالم انتظارا لعودة «الامام» الذى هو ، على لسان شمر (القاتل) نورعین الدینی والآخره (١٣٧) . وهكذا يقف النور نقیضا للظلام (طوال القسم الثاني كله)

والقسم الثاني ، يقوم على الحوار بين أطراف الصراع (الأموي / الحسيني) وتنقسم الأطراف طبقا لانحيازاتهم السياسية ، ولذا نرى الحوار جوهرا فى هذا القسم لأنه يحمل الصراع وحركة الحدث الأساسى . أما «الجوقة» فقد قامت بوظيفة التعليق على الأحداث (١٣٠ - ١٤٥) وأحيانا كانت تكمل الحدث وتربط بين ما فات وما سوف يأتي كما فى (١٣٦) على سبيل المثال وهو ما كانت تقوم به الجوقة فى المسرحية اليونانية القديمة .

ونلاحظ استمرار معجزات الحسين ومسلته بالسما ، حيث نجد الجن والملائكة تعرض علبه التدخل لحسم الصراع لكنه يرفض ، حتى يتحقق القدر ، فيعرض عليه «جعفر» ملك الجن أن يتدخل بجيش من الجن (١٤١) كما عرض جبريل على النبي من قبل أن يطبق الأخشيبي (الجليلين) على المشركين ، وبالتالي لا بد أن يرفض الحسين كما رفض النبي ، وكذلك نجده «فيتروس» يطبئنه ويذكره بالخلود الذى ينتظره ، ولكن على لسان فيتروس تظهر معجزة ثانية هي عفو الله عن أحد الملائكة (فيتروس) يوم مولد الحسين ، كما ارتبط من قبل - ميلاد النبي بالعفو عن السماء والأرض . وبذلك نلاحظ محاولة المؤلف لاضفاء سمات نبوية على الحسين ، وهي سمات اكتملت على لسان الحسين نفسه :

«انى ما زلت مصمما أن أحب حياتى تكفيرا عن خطايا أمتى» (١٤٨) . كما قال المسيح المقتدى من قبل . وكما قالت السيدة فاطمة نى بداية النص : عن دم الحسين الذى يقضى المؤمنين .

ولا شك فى أن نموذج «البطل المقتدى» أو «البطل المخلص» قد رسم رسما شعبيا فى هذا

ثم تأتى وصية فاطمة الزهراء المختومة التى تنبأ بأن الله سيفغر للمؤمنين بسبب دم (السيد) الحسين . ولا شك فى أن التأثير المسيحي واضح الدلالة على نفسه فى هذه الاستخدامات الانجيلية (لدم الابن المقتدى ، ولإسلام اليهود على يديه ، ولكونه ينفذ أوامر السماء ونبوة النبي حتى يصير هو النبي)

وهذا القسم الأول ، يؤكد على العلاقة الميتافيزيقية القائمة بين الحسين والسماء والنبي ورسول السماء ، وسوف تكمل هذه العلاقة بصفات أخرى فى القسمين التاليين سنتشير إليها فى سياقها .

وننتقل للقسم الثاني ، وقد بلغ الحسين الخامسة والحسين ، فى طريقه إلى الكوفة ، فنجده الشهيد أمام قصر الحاكم عبيد الله ثم أمام الفرات حيث قافلة الحسين عند كربلاء ، ورسول يصدره من دخول الكوفة ، ولكن الحسين يستشير أهله (زينب ، العباس ، على الأكبر ، على الأصغر ، قاسم) فيشيرون عليه بالمضي ، وأكدت له الجوقة (الشعب) الأمر نفسه ، فانطلق .

ويتحدد الصراع بين الفريقين (الحسين / الحق / الخلافة) وبين (جيش يزيد / الظلم / البيعة) وهنا ينقسم جيش يزيد بين متردد وخائف من قتل الحسين بسبب النبي ، وبين (شرير / شمر) الذى يجزؤ على قتل الحسين ليفوز بالجائزة .

لذلك نرى «السواد» مخيما على هذا الجزء ، لأن الظلم سوف ينتصر ، فنرى منذ البداية فاطمة قد ليست السواد فى الجنة (١٤٠) ، وثوب زينب يسود (١٤٠) ولذلك يسمى السهل الذى فيه الحركة سهل الظلم (١٤٥) وتصبح الشمس : غاربة (١٤٤) وهى الموصوفة بشمس الشقاء السوداء (١٤٠) ومن ثم يرى الحسين أشباح أحبائه الغائبين (١٤٥) قبل موته مباشرة ، ونرى الشر موصوفا فى نفس (شمر) بظلمات الغرائز (١٤٤) التى تعمي وتلفعه لقتل الحسين ولهذا كان تعليق زينب على هذه الأحداث جميعا بأن السواد قد عم العالم فعم الظلم وضاع النور ، إذ تقول : يا لعمى العالم (١٤٧) .

ومند اللحظة الأولى للحبكة تأخذ الجوقة دور
(الضمير - الروح) بل دور (الشعب - الأمة -
الشبيعة) وفي الوقت نفسه تكرر (النبوة /
القدرية) فهي تقول بعد أن وصل ركب الحسين :

— طويلة كانت مسيرتنا •

وكبير تعبنا

أيها السلام •• يا سلام العالم

لا تهجر معسكرنا

في مساء التأمل هذا •

ثم نجدهما تشير إلى القدر المحتوم الذي يتبين
عليه التعازي :

— ان وودة الرمال

تنقلق على بلورها

والبوم الخائف

يمسك نعيه

أي نبوءات قاتمة

تجعلك ترتجف يا سهل كربلاء !

ثم تواصل بيان طرفي الصراع على المستوى
الرمزي (الظل / الضياء) والذي أشرنا إليه من
قبل ، إذ نسمع الجوقة تجدد الصراع النفسي
داخل الحسين بقولها :

— في قلب الرجل العادل

القل يحارب الضياء •

ووفق الوحدات الأرسطية (البساذية -
التصاعد - الذروة - الهبوط والحل) تتجه الحبكة
بالبطل (الحسين) بعد حديث الجوقة (الرمزي)
إلى السرد ، على لسانه ، مع معسكره ، ليخاطب
موقفه من ذلك « القدر » « المصادرة » ، فنستمع
إلى الحسين يقول لهم :

— ساعونني إذن على أن أنطق بالكلمات التي

تجور قلونا

وتتوالى أحداث الحبكة لنجد المعسكر الثاني
يحدد موقفه ومطلبه وفيه التجلي الاجتماعي
للمصادرة القدرية السالفة : يقول شمر :

— إذن كلانا مؤاح ••

بايع يزيد أو تهيا للموت •

ولذلك تتجه كل الحويوط نحو تحقيق نبوءة
القدر ، وتتجمع الحويوط كلها ، في قبول الحسين
لصيره فرحا •

القسم من التعازي ، حيث اختلطت صفات الحسين
بتصورات إسلامية ومسيحية. واجتهادات شيعية
عن صفات الإمام •

ويتواصل الفهم الشعبي مع الأسطورة حيث
تجد القسم الثالث قد وصل إلى يوم الحساب
الآخر ، ثم إلى دخول الحسين إلى الجنة بعد أن
تسلم مفتاح الجنة • وكما بدأت معجزات الحسين
باسلام القبيلة اليهودية في القسم الأول يرتد
كثير من المسيحيين واليهود عن دينهم ويدخلون
الإسلام أثناء رحلة رأس الحسين من كربلاء إلى
دمشق (مقر الحكم الأموي) •

ولا ينسى المؤلف أن يدفن - رأس الحسين
بفلسطين القديمة في معبد بناه « النبي سليمان »
وهي إشارة إلى مكان نبوة مقدس ، أو أن يعود
به إلى كربلاء مع بقية جسده • وحتى يوم الحساب
الآخر يجعل المؤلف الحسين أكثر اعتداليا من
« يعقوب » ولذلك يعطيه مفتاح الجنة •

وهكذا تعطينا التعازي قصة الحسين من الميلاد
إلى الاستشهاد إلى البعث والدخول إلى الجنة •
وقد أعطى الحسين صفات النبوة وهوب المعجزات ،
وفاق النبيين • ومن هنا نستطيع أن نقول إن
الخيال الشعبي قد صهر الديني بالحرفي بالتصور
الخاص في رسم شخصية الحسين ليخاطب عاطفة
المتلقي ، ويدفعهم إلى البكاء والتعاطف أمام
شخصية مقدسة •

تقوم (الحبكة) على مصادرة مبدئية في قول
جبريل للنبي قبل موته « ان الحسن والحسين لن
يركبنا أي خطأ ، ولكن ميتتهما الفاجعة ستكون
ضرورية لصالح المؤمنين •• » وأن النبي
« عندئذ •• رضخ لإرادة الخالق » وهي حبكة
قدرية تضع الحسين من البداية ضد « القدر »
الذي لا بد أن ينتصر في النهاية ، سواء قاتل
الحسين أم رضخ ليزيد ، فنهايته مكتوبة سلفا •
وتأتي النبوة لتضفي المصادرة على لسان فاطمة
وهي توصي زوجها عليا « عندما أفارق الروح ،
تذكر ذلك جيدا ، ضح هذا الضعيف بعناية علي
صديري لأنني أريد يوم المحاكمة النهائية أن أضح
تحت أقدام عرش الخالق هذا العقد ، فيه ثمن دم
ولدي ، ثم الحسين الذي يفضلني سيفقر لكل أمتنا
وحتى أكثر الخطاة خطأ •• سيفقر له ، ويدخل
الجنة » وهو ما يتحقق في نهاية النص •

ورغم ذلك كله (الحبيب المعلوم ، نبوة جبريل ، جعفر ، فيثروس ، النبي ، فاطمة ، الحسين نفسه) يتصرف الحسين كالبطل اليوناني ضد ما أسماه :

القدر المعاكس .

تراه يقاوم (بمفرده) بعدما هلك معظم جيشه وذويه ، ولم يبق منهم الا زينب وأم كلثوم ، وزين العابدين المريض . يقاوم جيش العدو (الشر) على المستوى الاجتماعي ، والضعف ليتشجع على المستوى النفسي ، وعلى المستوى الرمزي (القدرى) يقاوم ما يعلمه وذلك ليعطي نموذجاً للنضال ضد الظلم ولاخر نفس في عمره . رغم إيمانه بالقدر حتى اكتمال الحكمة والنهاية الدرامية المساوية .

ونتيجة لذلك الثبات يأخذ الحسين صفات خيرة مطلقة ، فهو « ملك » و « أمير الأئمة » و « الأمير » « ابن علي المرتضى ، ابن فاطمة بنت النبي » « المختار السعيد » « الكريم ، المثالي » « النقي الجميل » .

ونتيجة لذلك يأخذ « الأعداء صفات سيئة ومنحطة محورها الظلام والشر كما أشرنا من قبل لصراع (الخير والشر) ، (النور والظلام) (العدل والظلم) . وانتصار (الشر ، الظلام ، الظلم) هو بالتالي الداعي الى انتظار (النور) والصباح بعودة الشهيد .

- ٦ -

ويقوم نص التعازي على السرد في القسمين الأول والثالث وعلى الحوار في القسم الثاني . واعتمد القسم الثاني على نظام المشهد أو اللوحة وليس الفصل المسرحي وقد تغلب الاعداد على نظام اللوحات ، بالأعلام في ختام المشهد .

الحوار يبدو مكتفياً بعيداً عن التزييد أو الحشو البلغوي ، وفي أحوال كثيرة (الفعلية) كانت اللغة تعتمد على الصورة الشعرية والرمز الشعري فتتحول الى لغة شعرية ، تفسح المجال لمصوبة وكثافة دلالية ، على الرغم من سهولة وبساطة تركيب الجملة (المترجمة الى العربية) ونرجو أن تكون كذلك في الأعمال القادمة .

كما أن الجودة كانت شخصية مجردة أثرت

الحديث واللغة وساهمت في ادارة الصراع وإشاعة الجو « الجنائزى » داخل النص بأغنياتها الحزينة .

ولا بد أن نشير في ختام هذا البحث الى المعجم التوراتي الانجيلي الذي انتشر خلال الاقسام الثلاثة للنص كما في مصطلحات « رضا الرب ، الملك ، صمودي الجيد ، اهب حياتي تكفي عن خطايا أمتي » ، ولا ننسى الاشارات المتعددة ل « فيثروس (أو بطرس سيد حوارى السيد المسيح) ، جزر الروم ، الجندي النصراني الذي رفض قتل الحسين » .

وفي النهاية ، نحن أمام نص شعبي ، كتب بتصوير شعبي خاص عن الدين ، والخلافة والبيعة . وخاطب جمهور الناس داخل طقس ديني يقوم بوظائف اجتماعية وسياسية وفنية وتفسيرية . تجعل نص التعازي ، أول نص (شعبي) درامي أخذ شكل المسرح قبل أن نتعرف - في أدبنا العربي - على النص الدرامي الممثل . وهو أول نص في تاريخنا المسرحي العربي الاسلامي .

(١) عبد الله الكاظمي ، مقتل سيد الأوصياء ونجلاء سيد الشهداء ، ص ١٢٨ ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٦٤ .

(٢) وحيد الجبل ، مصرع الحسين في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي الأول ، ص ٢٠٦ رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ .

(٣) محمد السعيد عبد المؤمن ، التجربة الاسلامية في المسرح الايراني ، ص ٣ ، حقوق الطبع والنشر محفوظة لل المؤلف ، ١٩٨٢ .

(٤) تبارا الكساندرونا بريتيتسيا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ، ترجمة توفيق المؤذن ، ص ٤٢ ، دار الفارابي بيروت ، ط الاول ، ١٩٨١ .

(٥) دوسن ، الدراما والدرامي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ص ١٤٥ ، موسوعة المصطلح القلندي (١١) وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨١ .

(٦) رفيق الصبان ، عرض وتلخيص الاسلام والمسرح لصمد عزيزة ص ١٢٧/١٢٨ ، مجلة الهلال ، يناير ، ١٩٧١ .

وسوف تعتمد على النص الكامل للمسرحية كما أعنها محمد عزيزة الوجود بالمعد نفسه .

- وانظر في هذا الصدد الحديث عن الطقوس الاسلامية : محمد عزيزة ، الاسلام المسرح ، ترجمة رفيق الصبان ، سلسلة الهلال ، العدد (٢٤٤) ، أبريل ١٩٧١ .

مكتبة الفنون التعبية



الفولكلور الأمريكي بين الحجرة والاستقرار

د. عبد الحميد يونس

لادراك الانسان لذاته ولمجتمعه ولساره الثقافي
والحضاري .

ويقول « تريسترام بوتركوفن » في نهيبه
لمرض الفولكلور الأمريكي : « وقلما حظى
الفولكلور بقبول سريع في الجامعات ، التي توقر
البرنامج التيوتوني للانسانيات ، على نحو ما كان
عليه هذا البرنامج في القرن التاسع عشر ، فمعظم
الذين تعلموا في هذه المدارس لم يدرسوا قط
الفولكلور ، ولا ميل لديهم للشعور بضرورة

ان الموضوع الاساسي الذي يدور حوله هذا
الكتاب الجامع للفولكلور الأمريكي هو الكشف
عن ملامح الشخصيات الجماعية ، التي تستوعبها
هذه القارة الجديدة ، بالقياس الى القارات ، التي
نبئت فيها الحضارات العريقة ، والتي مسيرت
تطور الانسان ، منذ ما قبل التاريخ الى الآن .
وكننت اكاد اعتب على القوامين على تتبع مسار
الفكر الانساني ، لاننا لم نلتفت الى الفولكلور الا
في الفترة ، التي اخذ الدارسون عندنا يواجهون
الحياة الواقعية ، باعتبارها المصدر الاول ، والاكبر

تدريسه للآخرين ، وحتى في بنسلفانيا ، حيث جرى تدريس الفولكلور منذ الحرب العالمية الثانية - لم يزل زملائي في المناهج الأخرى يعتقدون أنني أغنى نفسي بشيء من قبيل سقط المتاع » . . . ولكن الفولكلور كان يحظى دائما بأسرع قبول ممكن . . . »

ويدور الجدل كثيرا بين المعينين بالفولكلور عندنا ، ذلك لأن بعضهم يتشبث بمنهج معين من المناهج للدراسات الانسانية ، وينسى أولئك هؤلاء أن الفولكلور يرتبط بهذه العلوم جميعا ، وأن هذا المصطلح قد أصبح يدل على المادة ، التي يقوم العلم بالكشف عنها ودراستها ، ويدل في الوقت نفسه على محصلة المناهج العلمية . ومن الطريف أن الفولكلور الأمريكي قد وضع العلاقة الوثيقة بين الأدب الشعبي ، وبين الفولكلور ، وقد كان الأدب الشعبي يستوعب المجال الفولكلوري كله . ومن هنا انضمت الظاهرة ، التي جعلت الدراسات الفولكلورية في معاهدنا وجامعاتنا ، تبدأ بالأدب الشعبي ، بل إن الخطوة الأولى في هذا المسار كانت العمل على اعتراف الحياة الأكاديمية بالأدب الشعبي ، « ولا سيما عندما يتحقق المرء أن الأدب الشعبي هو الأدب الوحيد ، الذي عرفته نسبة مئوية كبيرة من أمم العالم ، عندما يدرك المرء أنه كان الأساس الذي نبت منه كل أدب آخر . وفضلا عن الحاجة إليه لمعرفة التاريخ واللغة والأدب والاثنولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع وجميع الدراسات التي تستلزمها هذه المواد معرفة تامة فإن المرء يحتاج إليه أيضا لأشياء لا يفهم ثقافته أو ثقافة سواء » .

ولقيت العالم الأمريكي رتشارد دورسون في زيارته الخاطفة للقاهرة ، وكان له تعليق لا يمكن أن أنساه وهو أن المدارس الأمريكية للفولكلور أوجت إلى زيارة مصر من زيارة المدارس المصرية لأمريكا ، وذلك للعراقة ، التي لا يزال لها أثرها في الحياة الشعبية بمصر ، كما أن التقارب والتكامل أوضح في مصر منه في أمريكا . وأصبح من المتفق عليه أن الفولكلور ليس مجرد أدب يتناقله الناس ، وليس فنونا معاونة للكلمة في التفسير والتعبير ، ولكنه يستوعب أيضا الفنون

الزمنية الأخرى كالرقص والموسيقى ، ومن مجالاته الأساسية الحرف والصناعات والعمارة والحل والأزياء ، باعتبارها عناصر أساسية في حياة الأفراد والجماعات ، ولا يمكن أن تناسى العادات والتقاليد ، التي تنظم السلوك وتصدر عن ثمرة خبرة الإنسان ، التي استقرت في الوعي واللاوعي عبر القرون .

وتتنوع قسومات الفولكلور . في أمريكا ، لا باختلاف الطبيعة ، التي تتباين فيها الجبال والصحارى والسهول والوديان ، ولكن بتنوع الشعوب ، من الهنود الحمر والأفارقة والأوروبيين من سكسونيين ولاتينيين ، ثم إن تجمع هذه الشعوب لم يبدأ باكتشاف القسارة الأمريكية ، وإنما بدأت نادرة منها قبل ذلك ، وظلت الهجرة حية فعالة تؤثر في المستوطنين تأثر المهاجرين بمن وفدوا إلى هذه القارة الجديدة على مدى القرون الأخيرة ، التي مر بها التاريخ الأمريكي . وكان من الطبيعي أن تثير هذه الظاهرة الاهتمام بطبيعة الإنسان الأمريكي ، كما يكشف عنها علم الأنثروبولوجيا ، وكما تبدو ملامح الشعوب في الولايات المتحدة الأمريكية ، بفضل الاعتماد على ما يصوره الفولكلور .

والتقدم العلمي قد يبدد الأساطير ، من حيث الفكر ومن حيث تفسير ظواهر الحياة والطبيعة والكون ، بيد أننا نجد بقايا أسطورية في سلوك الإنسان وفي تصوره لبعض المواقف والظواهر . والدارسون للفولكلور يحتفلون بالأسطورة ، لا من حيث علاقتها بالظواهر القديمة المعينة في القمم ، ولكن من حيث ظهور آثارها في الحياة الشعبية . ويقول دورسون « في الولايات المتحدة لم يهتم الفولكلوريون إلا بقدر ضئيل نسبيا بجمع أو تعريف الأسطورة » . . .

وقد اعتمد جامعو الأساطير الأمريكية على مجموعات من الحكايات الهندية أطلقوا عليها اسم الأساطير الدينية ، وهي تختلف عن الأساطير التي لا يزال لها بعض التأثير في الوجدان الشعبي ، في أنها وضعت في أزمان قديمة موهلة في القدم ، وهي تحكي عقيدة الإنسان البدائي ، التي جعلت محورها الأساسي هو الآلهة أو غيرها من الكائنات

تحليلية لهذا المجال أو ذلك من مجالات الفولكلور ، ولكنه يعنى بما ينبغي أن تقيده منه الدراسة في تطوير الفولكلور وتطويره لمقتضيات العصر الحديث .

ويقول هذا العالم الفولكلورى أيضا : « إن الدراسة النفسية المستفيضة لطبيعة الموهبة الخلاقة أو الإبداعية في هذا القطر — أى أمريكا — بعد اختراع « سميتيك » — أى أول فخر صناعى روسى — خلقت تقديرا جديدا لدور السيلوك التعبيرى الخالص ، مثل اللعب والفكاهة الخ ، في حياة كل شخص مبدع أو خلاق . وقد اكتشف أن الشخص كلما كان إبداعيا زاد ميله إلى التفكير الفكاهية وإلى اللعب » .

ويجب ألا نأخذ هذه الدراسات مأخذ التوسيع في أفق النظرة التاملية للفولكلور ، وألا نعمل على الإخلال بالتوازن بين الجهد والعقل ، أو بين العمل واللعب . فهما يرتبطان كل الارتباط بالجانب الجوى والنفسى والاجتماعى للفرد . ولا أعتقد أننى أخرج عن مجال هذا الموضوع إذا سجلت بعض الملاحظات في حياتنا اليومية ، فالدراسة للطفل والشباب لها أهميتها ، ولكن اللعب له أيضا أهميته ، وكثيرا ما لاحظت تركيز أولياء الأمور على الدراسة والمذاكرة وحدهما ، واحتقار اللعب بل ومماقبة الطفل على الأخذ بنصيبه من اللعب . والألعاب في الفولكلور الأمريكى تتعرض لتغيرات كثيرة ، سببها الأول هو محاولة الأفاذة من جعل المباراة أو الرياضة تقوم بتربية الطاقة الذهنية والبدنية على السواء .

والموسيقى الشعبية في الولايات المتحدة الأمريكية تنبت ما انتهى إليه المثوقون الواعون لأصالة هذا الفن وتطوره . ثم أن تدخل الثقافات في الولايات المتحدة الأمريكية جعلها حافلة بالمتناقضات . ونجد في الفصل الخاص بالموسيقى في كتاب « الفولكلور الأمريكى » ما يدل على أن « أمريكا من أكثر بلاد العالم موسيقى » . ومهما انتقلت الآراء في هذا الفن الشعبي الأصيل فإن الجنين يتفوق على أن « موسيقى الهنود الأمريكىين شعبية خالصة » واتساع أفق الولايات المتحدة الأمريكية . واعتناها على « أصول » وافدة . جعل النظرة المقارنة هي التي تكشف عن

الخارقة التي كانت لها قداستها . والأساطير ، بصفة عامة ، تتعلق بأشخاص وأماكن وأحداث ، لأنها تقترون في ذهن المجتمعات المحلية بشخص معروف أو معالم جغرافية أو حادث معين . وتسجل خبرة المدارس للفولكلور الأمريكى أن الأسطورة « تكون معروفة لعدد من الناس ، توجد بينهم منطقة اقامتهم ، أو مهنتهم ، أو قوميتهم ، أو عقيدتهم » . وبذلك تكون هذه الدراسة إضافة للمشهور عن أساطير العالم القديم . وما أشهر ما نعرفه نحن عن أساطير مصر وأشور واليونان والرومان . وهذه الدراسات تحفز المتخصصين في الفولكلور الى ضرورة الاتجاه الى منهج الدراسة المقارنة ، لكي ننبت التشابه في بنية بعض الأساطير الى جانب الاختلاف في الملامح ، لكي يستكمل المدارس منهجه العلمي للأسطورة .

والألعاب من أهم الأنشطة في حياة الناس على اختلاف أعصارهم ، وهي ليست ترفيهية فراغ فحسب ، وليست مقابلة للبهل الجاد عند الطفل أو الشاب أو الكهل . . . وما من إنسان لا يمارس الألعاب ، ومن عرفها ما يقوم على المباراة العقلية أو بتعبير آخر على الرياضة الذهنية منها الشطرنج والفضاء . ولم يفعل المتخصصون في الفولكلور الأمريكى الوظيفة الإيجابية لهذه الألعاب ، إذ أنها « قدمت نماذج لتحليل اتخاذ القرار ، على نحو ما يتخذ في الأعمال وفي الحرب ، يز وفي الزواج » . والمرء في كل مكان في العالم يواجه ألعاب الحظ مثل ألعاب النرد والروليت ويعترف العالم الفولكلورى الأمريكى برايان ساتون سميت بأن « الألعاب ، وإن كانت متعة ومرحاً للاعبين ، فإنها تقوم بعمل جدى للثقافات التي هي جزء منها ، فألعاب الاستراتيجية والحظ — بعد كل شيء — نبتت من آلاف السنين من النشاط الفولكلورى والمرجح أنها ظلت دروسا لممارستها بطريقة حسنية طوال هذا الرده المديد من الزمان » .

« واللعب هو لغة الطفل الماطنية ، وما يفعله الشخص في اللعب ينبغي أن يقرأ على أنه صورة مشاعره ودوافعه الدينية » .

ومن الجدير بالذكر أن عرض الفولكلور الأمريكى لم يكن مجرد خلاصة للملاحظات أو دراسة

فيها من أغنية ونشيد ، ويتوسل بها الشعب
للترفيه والإعانة على العمل في المكتب والصنع
والحقل والغاية .

وما أحرانا أن نخطط لدراسة علمية جادة
للفولكلور العربي ، وأن يركز كل متخصص
في جانب من جوانب التراث الشعبي
القومي على تسييل مفومات الفن الشعبي ،
حتى نستطيع أن نتبين ملامح ثقافتنا
وحضارتنا ، وأن نجد عند العاري كتابا ،
يجمع محصلة العلماء الجادين في الفولكلور
العربي .

والترجمة العربية لكتاب «الفولكلور الأمريكي»
قام بها الصديق الدكتور نظمي لوقا ، ومن حقّه
أن يعتب على لأن هذه الترجمة صدرت من
سنوات ، وأنا اعتذر له بأن بعض الذين يعملون
في مجال النشر لا يزنون مكانة الكتاب ، عند
القراء الجادين . وعلى الرغم من بعض الأخطاء
والعبارات التي تستعصى على القارئ العادي ،
فإنني أسجل تقديري لهذا الجهد في نقل هذا
الكتاب الى اللغة العربية .

د. عبد الحميد يونس

هنا يقول الباحث المتخصص في هذا الموضوع .
تبادل التأثير والتأثير بين أوروبا وأمريكا . ومن
« أن هناك شيئا من قبيل الموسيقى الفولكلورية
الحقيقية . وهي موسيقى - شأنها شأن أي نوع
آخر من الفولكلور - تعكس تساريخ وتكوين
الثقافة الأمريكية . أنها صورة في المرأة لامة تجمع
بين اتجاهات ذات جذور عميقة في خلفيتها
الأوروبية ، وبين مزيج فريد من الثقافات
والشعوب ، والسلالات العرقية هي خصائصها
الأساسية » .

وكل دراسة للفنون الشعبية بصفة عامة ،
وللموسيقى بصفة خاصة ، لا بد أن تصحح
ما يورده الاكثرون وهو أن الموسيقى مجرد طرب
وغناء ، مع أنها تتصل كل الاتصال بالحياة العملية
والاجتماعية ، فالأغاني في الفولكلور الأمريكي ،
كانت ، الى وقت قريب ، تصاغ لوصف الأحداث
الجارية ، كما هو الشأن عند كل الشعوب ، وكانت
هذه الأغاني تنتشر انتشارا سريعا ، مثلها في
ذلك مثل الأخبار والشائعات . واليوم تواجه هذه
الأغاني الفولكلورية وسائل الاتصال بالجمهور
كالتلفزيون والتلفزيون ، ومع ذلك فإن الحياة
الشعبية لا تزال تحتفظ بالموسيقى وما يندرج



طاهر أبو فاشا

في شرح قصيدة أبي شادوف

عرض وتحليل :

علاء الدين وحيد

وهذا الكتاب في مضمونه ، مع أسلوبه الساهر ونبرته الفكاهية ٠٠ دئاع عن الطبقات المصرية المسحوقة ، المثلة في الفلاح ٠٠ أغلبية الشعب المصري ٠ التي لم تجد وقتها في العصر العثماني ، من بين أصحاب الأقلام ٠٠ من يصورها ويعرض لقضاياها ٠ إلا الشيخ العالم يوسف الشربيني ، صاحب « هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف » ! ولذلك فإن عبارة الدكتور شوقي ضيف ، في إحدى مقالاته - « الكاتب المصري » يناير ١٩٤٧ ص ٧٢٩ - التي يقول فيها ، إن « هز القحوف » ألف « لغرض التقليس والتندير على أهل ريف مصر » عبارة خادعة ، لا يلبث صاحبها أن يصححها في التوضيح واللمحة ، وهو يكتب مباشرة عن غرض الكتاب « وبيان ما هم عليه من فقر وبؤس وجهل » !

فماذا يجد الشاعر الكبير طاهر أبو فاشا ، في الكتاب وهو يعرضه ويحلله في مؤلف صدر حديثاً بالاسم نفسه وهو « هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف » ؟

أربعة كتب فكاهية ألفها مصريون ، هي أشهر تراث الأدب العربي المكتوب باللهجة العامية ، على مر العصور ٠٠ على الأقل إلى ما قبل القرن العشرين ! وهذه الكتب هي ٠ « الفاشوش في حكم قراقوش » للأستاذ بن مهاتي ٠ و « نزهة النفوس ومضحك العبوس » لابن سسودون ٠ و « ترويح النفوس ومضحك العبوس » للشيخ حسن الآلاتي ٠ و « هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف » للشيخ يوسف الشربيني !

وربما عاش الكتاب الأخير في ذاكرة جماهير الشعب ، أكثر من غيره ٠ يذكر محمد فهمي عبد اللطيف في « سقط المتاع » ، أنه « من أوائل الكتب التي طبعت في مطبعة بولاق مع « ألف ليلة وليلة » ٠٠ وغيرها من كتب القصص والنوادر والفكاهة ، ولقد صدرت طبعته الأولى من مطبعة بولاق عام ١٢٧٤ للهجرة ، أي منذ قرن وثلاث قرن ، ثم صدرت طبعته الثانية في بولاق عام ١٢٨٢ للهجرة ، وبعد هذا طبع على مطبعة حجر بالإسكندرية عام ١٢٨٩ ، ثم طبع في طبعات شعبية رخيصة من مطابع حي الأزهر ومكتبات الصناديق » (ص ٦٨ - ٦٩) ٠

هذا الموقف يتخذ عادة ، لأفشار مسعى هارى الكلمات العارية • الذى يجشم نفسه مهمة البحث الشاق ، فى مجلدات الأدب القديم • بأسلوبه الصعب وأفكاره وأخيلته غير المصرية • وقراءة مئات وآلاف الصفحات ، لتقع عينه على بضعة كلمات عارية متناثرة • لانتشكل خطرا على المراهق ، بجانب أدب الفراش الحديث المتداول • باقلام المشهورين والمغمورين ، والذى يمثل الساحة وفى متناول اليد ، وفى أكثر الصور إثارة وبأخص الاسعار • مؤلفا ومترجما !

ان الخوف على أخلاق الشباب الصغير ، وهو الباعث الذى يقوم على أساسه تنقية التراث من الشوائب • لا ينبغي أن يتجاوز حده • بل يجب أن يلزم مكانه ، فى الأعمال المبسطة أو المختارة • أو المنقاة ، والفكر الموجه الى الأطفال أو الصغار ، الذين لا يفرقون بين الأبيض والأسود • ويخاف على مداركهم البسيطة ، أن تمتد أصابعهم الى اشعال النار بالكبريت اذا وضعناه بين أيديهم •

أما استخدام مقياس « التهذيب » اليوم ، فهو يتجاهل مدى نظرة العصر والواقع لا الجيل الماضى • الى حرية الانسان مهما كان صغير السن فى المعرفة ، ومنها الجنس • ويجهل الكثير الذى يحيط بنا اليوم ، من هذا العصر • الذى يبدو بجانبه وكل ما يشمل التراث من عبارات مكشوفة • فى منتهى الأدب • فلترفع الوصاية على القارىء ، ولتسقط مزاعم عشاقها الذين يزعمون دائما • أن الطرف الآخر لم ينضج بعد •

يناقش طه حسين قضية تهذيب التراث فى حديث الأربعاء • ج ٣ ط ١١ قائلا : أعد هذا مسحا وتشويها ، وأرى أنه مهما يكن نافعا مفيدا فهو لا يخلو من الشر ولا يعفى صاحبه من اللوم • ذلك لأنى أرى أن لصاحب الكتاب حقا مطلقا فى أن يبقى كتابه كما وضعه دون أن يناله تغيير أو تبديل ، لأن كتاب الرجل جزء من نفسه ، وما كان لك مهما ترد من الخير أن تعبت بنفوس الناس ••

•• فسيكلفتنا إرضاء الذوق الحديث أشياء كثيرة ترضاهم أساليب البحث العلمى أو تقيمتها • فالبحث العلمى شيء لاقبلة له أمام الذوق

• وقد أخذوا على هذا الكتاب لفته الرديئة التى لاهى عامية فتقبل على علاقتها ، ولا هى عربية سليمة • وإنما هى مزاج منهما يطعمه بعض مفردات من اللغة التركية • فيما يزعم • فضلا عن اغراقه فى العلمانيات والعبث والمجون والتندير • « ونحن نرى أن الكتاب - بالرغم من ذلك - مظلوم • وانه يحتاج الى قراءة جديدة • ورؤية جديدة (ص ٢٤) •

• ان هذا الكتاب يعتبر على علاته وثيقة شعبية مهمة فى تسجيل الحياة المصرية فى ظلمات العهد العثمانى » (ص ٢٩) •

فكيف جاءت هذه القراءة الجديدة ؟

لا شك أن أديبنا الكبير ، فاجأ القارىء بما لا ينتظر •• مرتين على الأقل ، الأولى لمخالفته المنهج المتبع ، فى التعامل مع نص التراث • وهو إعادة نشره ، خاصة اذا كان من الصنف غير المتوفر حتى فى المكتبات العامة منذ أجيال •• مثل « هز القحوف » وجعل هذا النص هو أصل الدراسة ، وفى مقدمة فصولها • كما فعل فى مجال الأدب العالمى الساخر ، الدكتور عبد اللطيف حمزة •• بالنسبة الى « الفاشوش فى حكم قراقوش » ويزيد أبو فاشا على ذلك ، انه اتخذ لدراسته نفس عنوان يوسف الشربيني •• بلا زيادة أو نقصان ! ولم يلتفت بأى شكل على الغلاف ، انه ليس الكتاب الاصلى •• بل دراسة له مكثفا بكلماتى • عرض وتحليل !

أما المفاجأة الثانية ، فجاءت إفرازا لمنهج باحثنا نفسه • الذى يؤمن بضرورة تهذيب التراث وتشذيبه ، والقيام بعد مئات السنين بتسجيل معدة له •• للتخلص من سميومه • فلا يليق بالقوم المهذبين المؤدبين ، والقراء الجادين أبناء القرن الحادى والعشرين •• أن يطلعو على مسطور تخدش الحياة • حتى فى نطاق الدراسات الجادة ، التى لا يقبل عليها المراهقون بالطبع • لا يهم أن يكون « هز القحوف » فى الاصل ، ليس كتابا جنسيا • ولذلك فظاهر أبو فاشا يربأ بقلمه أن يشير الى العبارات المكشوفة •

(ص ٤٥) • فكذلك فعل هو في « هن القحوف » !
والدراسة تبديه شيئا مهلهلا • • لابتدائية له
ولا نهاية ! الأمر الذي فرض نفسه على المعالجة ،
فالخوف بها من الاضطراب ما لحق ! وتكتفى هنا
بالإشارة الى فهرس الكتاب ، ودلالة عناصره
وهو على النحو التالي •

« شيء عن هن القحوف بقلم كبار الكتاب -
الكتاب والمؤلف - قصيدة أبي شادوف تحت
مطرقة الاحتلال العثماني - عودة الى هن القحوف -
في ظلمات العصر التركي وشيء عن طعاهم
وحياتهم - عود على بدء » !

وتفسير هذا الاضطراب سهل ، لأن عملية
الحذف التي قام بها طاهر أبو فاشا • • متروكة
بالطبع للمزاج الشخصي • وهو مقياس هلامي
لا يمكن أبدا الإمساك به !

ويستشعر القارئ النقص في كثير من
التناول • فالفصل الأول - في حوالى صفحتين
ونصف من القطع الصغير - وهو « شيء عن
هن القحوف بقلم كبار الكتاب » • يبدو حتى
للمتلقي غير المتخصص • • شيئا ضئيلا • لا لأنه
مجرد سطور مبتسرة فحسب ، وليست ملامح
متكاملة لا قاله الكاتب الكبير • بل لأن كبار
الكتاب الذين عناهم العنوان ، هما اثنان لا ثالث
لهما ، أحمد أمين ، وشوقي ضيف !

والسبب أن كل ما حصل عليه طاهر أبو فاشا ،
« من صديقه الذي آمنه بالمراجع عن الذين كتبوا
عن « هن القحوف » • • مقالتي في مجلتي
أديبتين ! بينها هناك مراجع أخرى ، مثل ما كتبه
محمد فهمي عبد اللطيف في « سقط المتاع » •
وأحمد أمين نفسه في « قاموس العادات
والتقاليد » !

وطاهر أبو فاشا من صنف الدارسين ، الذين
يقدمون بحوثهم الأدبية بدراسة تاريخية تعرض
للمصر الذي أفرز القضية المتناولة • وعيب هذا
المنهج ، أنه لا يلقى بشكل مباشر الضوء كما
يظن صاحبها على المادة المزروسة • • بحيث
يجسدها أمام المتلقي • بعكس أسلوب آخر ،
يقوم بالمهمة نفسها خير قيام • وهو يفسر في أثناء
البحث ما يتعرض له العالم المتناول من مؤثرات •

الحديث ، لأن الذوق الحديث شيء يحرص عليه
الرأي العام ، والرأي العام هو صاحب الأمر
والنهي في هذه الأيام ، لا في المسائل السياسية
وحدها ، بل في العلم أيضا •

« ليس الغريب في هذا أن يريد الرأي العام
أن تكون الكتب التي تدافع بين الشباب نقيصة
مطهرة • فذلك من حق الرأي العام ، ومن حق
الشباب علينا ألا نذيع فيه ما يفسد ذوقه
أو سيرته • وإنما الغريب أن يضطربنا هذا الى
مسخ الكتب وتشويهها والإساءة الى المتقدمين
فيما كتبوا • فقد كان المتقدمون يكرهون أن
تختصر كتبهم أو تغير ، كما كان أهل العصور ،
الأولى يكرهون أن تنبش قبورهم » (ص ٦٢) •

ويغاطب طه حسين صاحب « هذب الأغاني » ،
فيقول « أن من الطغيان على أبي الفرج أن تحذف
من كتابه شيئا وضعه هو في كتابه • وأن من
الطغيان على قراء الأغاني أن تحذفهم قراءة شيء
في الأغاني كان من حقهم يقرؤوه • لست أشك
في أنك أردت الخير ، ولكني لا أدري لانسان
مهما يكن حقا في أن يكره الناس على أن يكرهوا
أخبارا فيما يكتبون ، أو فيما يقرؤون أو فيما
يعملون • لا أعرف لهذه الحرية حدا إلا القوانين
العام • وأحسب أن القوانين العامة لم تكلفك
ولم تكلف غيرك من العلماء تطهير كتاب الأغاني
أو غير كتاب الأغاني » !

ولقد قام طاهر أبو فاشا بطور « الرقابة » ،
وهلّل بذلك « هن القحوف » • فإذا كان الكتاب
هو بالشكل الذي صور أبو فاشا ، بعد اسقاط
المبارات البذيئة • فلماذا اهتم كاتبنا أصلا
بدراسته ، مادامت هذه المبارات العارية المطلوب
حذفها ، بالكثرة التي ينبت بها حديثه ؟ ولماذا
لم يكتف كما فعل سواء من الباحثين ، بتناول
« هن القحوف » في مقالة أو مقالتين ؟ وكفى
الله المؤمنين القتال !

ومن الطريف أن دارسنا ، تعرض للخطأ الذي
لام غيره عليه • • في اتخاذه أسلوب « تهذيب »
الزترات • فإذا كان قد عابه على الآخرين ، إنهم
« غالوا فحذفوا منه ما كان ينبغي أن يتركوه »

مقاله الجيد عنه في «سقط المتاع» • مادة وافرّة من المأثورات الشعبية والأشعار والأزجال والموالي، والأمثال والحكم الشعبية، فهي في الواقع صورة لا يمكن أن تجدّها في أي كتاب من كتب التاريخ عن حياة الشعب المصري في تلك الحقبة المظلمة من التاريخ، ومن هنا يعتبر الكتاب وثيقة تاريخية تمدّ المؤرخ بكثير من الحقائق والتفاصيل الواقعية عن حياة القرية المصرية وقد كتبها كاتبها في صدق وأمانة، وإن أثر كتابتها بأسلوب فكاهي ساخر في النقد الاجتماعي، موغل في الهزل والسخرية، ثم هي وثيقة يجد فيها المهتمون بدراسة المأثورات الشعبية والأدب الشعبي زادا دسما ومادة وافرّة (ص ٧١) •

وبدل من أن تتنفس دنيا «هز القحوف» المميزة، في ضوء المفاهيم الشعبية وثقافة الشعب إحيانا الدارس إلى مصادر الصلة منقطعة بينها وبين الأدب الشعبي • فلا ملاحم الشعب وقصصه وحكاياته، ولا مضامين أولاد البلد ولا حكمهم وأمثالهم • فشرت أو شاركت في تفسير «هز القحوف» !

ويسوق هذا إلى عدم تلمس حتى موقع أسلوب يوسف الشربيني، من التراث العامي أو موضعه من تطور اللهجة العامية ! أو الفارق مثلا بين رؤيته ورؤية كتاب الفكاهة في العصور الوسطى الذين لم يرد ذكرهم على قلم طاهر أبي فاشا !

بينما المقارنة تفرض نفسها على كل دارس في هذا المجال، على الأقل لمعرفة هوية الكاتب الفكاهي وسط جمهوره ! فعل ذلك مثلا كل من دكتور شوقي ضيف وأحمد أمين ودكتور عبد اللطيف حمزة ! الأول في كتابه «الفكاهة في مصر» وهو يتخىّر المقارنة بين الشربيني وابن سودون • ولعل القارئ قد لاحظ أن أساس هذه الفكاهة هو المفاخرة في المنطق، فالحقائق تنقلب صورها أمامنا وتنعكس، وكان ابن سودون على ما مر بنا في غير هذا الموضع يقيم فكاهته على هذا الأسلوب • ويظهر أن الشربيني كان يتأثر به في صنع فكاهاته (ص ٩٦) •

ولذلك بدأ الفصل الطويل «تحت مطرقة الاحتلال العشوائي» - من ص ٢٩ - ٤٢ - مقححا • وإلى آخر صفحة من الكتاب، لم يشعر القارئ بفائدته المباشرة أو غير المباشرة : إلى درجة أن كاننا اضطر وهو يدرك أن فصله المقحم لم يقدّم بدوره، إلى اللجوء بلبسات سريعة، وإن كانت كاذبة • إلى المنهج الآخر • كما فعل في فصل آخر بعنوان «في ظلمات العصر التركي» !

ومن الطريف أن انغماس كاتبنا في دراسة معطيات «هز القحوف»، أنساه أن الكتاب قبل أن يكون وثيقة اجتماعية • فهو عمل فني • وإن أهميته تجيء من أن مضمونه أدب قبل كل شيء، ولكن العكس هو الذي حدث في تناول طاهر أبي فاشا : وأصبح الأصل هو الفرع، والفرع هو الأصل ! إنه يعرض للنظام المالي والضرائب في الدولة، ثم يستشهد بكلمات الشيخ يوسف الشربيني مؤكدا ! فعل كاتبنا ذلك خاصة مع بداية فصل «في ظلمات العصر التركي» !

وتقدّم بدأ أبو فاشا ببثورة هذا الاتجاه بقوله :

«إن قصيدة أبي شادوف - من الناحية الفنية ليست لها قيمة أدبية • والذي نريد أن نغفل إلى له من القشور هو هذه الصورة التي قدّمها القصيدة وشرحها للحياة السياسية والاجتماعية في هذه المهد • أما ما عدا ذلك فلن يزيد عن كونه نموذجاً وأمثلة لهبوط الكتابة وإسفافها في العصر التركي ! وهذه ستبقى محفوظة في الأصل ليرجع إليها وإلى أمثالها من يؤرخون للحركة الأدبية في العصر التركي، ويبقى بعد ذلك الغرض الذي تتحراه «هز القحوف» في شرح قصيدة أبي شادوف • وهو تخلص المحتوي الجيد من هذه الفوائت» • (ص ٤٣ - ٤٤) •

وبذلك غابت أهم ملامح «هز القحوف»، وضاع الفن بينما برزت «الوثيقة» ! ومن الطريف أنه مذهب لم يعرف أبداً، أن شاعرنا الكبير ملتزم به !

إن دارسي «هز القحوف» يجمعون على أن في الكتاب، كما يقول محمد فهمي عبد اللطيف في

أما أحمد أمين فلتقى بمقارنته ، في ثلاثة مواضع على الأقل : الأول في كتاب « فيض الخاطر » الجزء السابع ، وهو يقول « وابتدع الشيخ يوسف الشربيني المتوفي في القرن الحادى عشر الهجرى اسلوبا فى السخرية بالنحو والصرف والاشتقاق فى كتابه المسمى « هن القحوف » فقلده من أتى بعده الى عصرنا هذا (ط ١ ص ٢٢١ - ٢٢٢) . ويخصص أحمد أمين بعد تعميم ، فى الجزء التاسع من المؤلف نفسه ، وهو يكتب « جرى على أثره الاستاذ الهياوى رحمه الله فى كتاباته فى التشكول وغيرها » . (ط ٣ - ص ١١٦)

أما الموضع الثالث فهو « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية » ، غير المخصص بالطبع لكاتب فكاهى عامى كما فعل أبو فاشا ! يقول أحمد أمين عن تأثر الآتى بالشربينى « رأس (صاحب « هن القحوف ») المدرسة التى عنيت بالتعنيك عن طريق اللعب بالنحو والمخارج من باب الى باب من غير مناسبة والمفارقات ونحو ذلك وقد أتبعته هذه الطريقة فيما بعد على لسان الشيخ حسن الآلاتى وقد كان فكها لطيفا » . (ط ١ - ص ١١ - ١٢)

والدروس الثالث دكتور عبد اللطيف حمزة ، مقارن فى كتابه « حكم قراقوش » بين ابن ماتى العامى ومعاصره البهراني القصير . ويفتهى نقوله « ومع ذلك فلم تبلم رسائل البهراني على تنوعها وطرافتها وفصاحتها ، بعض ما بلغته نادر ابن ماتى ، على قصرها وقتلتها وعاميتها » (ص ١٥٥)

ومن الطريف أن الشربينى نفسه يقارن ، وهو يكتب عن تأثره بابن سودون فى « نزهة النفوس » ، فيقول « وأطلب من القريضة الفاسدة والفكرة الكاسدة ، الاعانة على كلام أعرفه من بنات الأفكار يحاكى كلام ابن سودون !

ومع ذلك كله لا يجشم طاهر أبو فاشا نفسه ، الاطلاع على غير « هن القحوف » ، أما أشاع المسمة الجامدة ، فى متابعات دارسنا للكتاب !

وطاهر أبو فاشا من هواة الاستطراد ، الذى يعيب الآخرين عليه . والاستطراد يخل بالبناء ووحدة تناول العضوى . ويفسد على القارئ متعته ، ويقصيه عن الخط الأساسى فى الدراسة خاصة إذا كان الباحث غير ذى أهمية . مثل الحديث الطويل نسبيا عن أصل وفصل مدينة دمياط ، بدعى أن الشربينى تناولها كثيرا . ومن الطريف أن دارسنا ، نسي تماما بعد استطراده ، أن يعرض لنا ما قاله صاحب « هن القحوف » فى دمياط !

وإذا كان الاستطراد السابق ، يمكن أن يكون له ما يبرره . فإن هناك ما يبرر ، لأن لا مكان له أصلا . لا فى سياق « هن القحوف » أو فى العرض والتحليل ! كما فعل أبو فاشا بالنسبة إلى الإشارة الطويلة (ص ٨٤ - ٨٦) إلى تفسير كلمة « ديوان الشعر » . بعد أن تحدث عن كلمة ديوان ، التى تعنى فى نص الشربينى . أصحاب الديوان من الموظفين الحكوميين !

وبالرغم من أن طاهر أبأ فاشا ، أشار أكثر من مرة .. إلى أن « هن القحوف » مظلوم إلا أن كاتبنا بمنهجه ، لم يشارك فى رفع الظلم عنه كما توهم . بل على العكس ، ساهم فى المزيد من ظلمه ! وهو يتناول بصورة غير مكتيلة ، مغفلا الكثير من جوانبه .. حتى فى الألفاظ

المؤدة والمحتشمة ! فهو يكتب فى ص ١٢٨ مثلا ، عن أن الشربينى يأتى بشواهد « تصور غفلة أهـ الريف . وجهلهم . وتبين مدى جلافتهم . ويروى فى ذلك نادر . ويأتى على عاداتهم وتقاليدهم فى أفراحهم وفي مأثمهم » . ويستطرد فى كل ذلك إلى حكايات الحيوان والطيور . ويتكلم عن العشاء والعشق أنواعه ، ويقسمه أقساما ٥٠٠ . وهذا كله لم يناقشه أب فاشا أبدا !!

لقد ظهرت دراسة « هن القحوف » ، بسبب عدم الإحاطة بمناصرها .. كجزيرة منعزلة وسط المحيط . لاعتلاقة لها بالجذور التى أمدت كتاب الشربينى بالغذاء ، حتى اكتملت دورة الحياة ونضجت الثمرة . مما باعدت بينها وبين القارئ وأضاعت الهدف الذى من أجله يبحث التراث !

Labanotation or Kinetography Laban

The System of Analyzing
and Recording Movement

Third Edition Revised

Ann Hutchinson

Illustrated by Doug Anderson

اللابانوت

نظام تحليل و تسجيل الحركة

عرض وتعليل : اسماعيل جبر

وقد يكون التسجيل بغرض تناول هذه أو تلك بالتحليل والدراسة والترجيح ، للتدريب أو التأمل أو التفوق أو قد يكون لغرض علمي وتعدد أغراض العلم والعلماء في مجال دراسة حركة الإنسان بل وسلوكه الحركي . . .

وتوالى وتماقت المحاولات لتدوين الحركة ، من تلقائية ، الى محاولات مدروسة مقصودة فقد ازدادت أهمية الحاجة الى تسجيل الحركة ، والوصول لتدوينها حسب منهج ونظام له قواعده وأصوله يسهل به تناول الحركة ، قراءتها ، ومن ثم إعادة إنتاج الحركة نفسها بأبعادها الفضائية والزمنية ، واتجاهاتها ومساراتها ، وبكافة خصوصياتها .

كان لابد من إيجاد وسيلة تدوين . . تنوير للحركة بما يكافئ « نوتة » الموسيقى . . لابد من كتابة . . ولابد للكتابة من علامات ورموز لابد من أبجدية ولغة .

جاءت الأشكال الأولى للكتابة مليئة بالعلامات والرموز البدائية دلالة على الحركة اذ لم يكن لأي شكل من الكتابة أن يتجاهل أو يحذف العدد الهائل من الأفعال التي هي غالباً ما تكون أفعال جسدية تتضمن حركة .

عاش الإنسان منذ البداية الأول لوجوده ، في جماعة ، اذ هو كائن اجتماعي . ومن ثم كان الاتصال ضرورة ، بين انسان وانسان .. مع وحدة المكان والزمان - وكان لابد ايضا من اتصال الماضي بالحاضر بالمستقبل . . واتصال عبر المكان .

كان الانسان ، وهو يخطو طريق تطوره الطويل ، يصل الى نتائج . ووجد أن هناك داعيا لأن يحتفظ تحت يده بما يصل اليه ليعيد انتاج ما سبق أن كان سببا في سعادته ، ليبنى عليه جديدا ، لتيحيه تراثا لأجيال . ولتتراكم الخبرات بتذوق الحاضر مما سببه ، الماضي ، ليطوره ويطعمه أكثر نضجا لأجيال المستقبل .

تعلم الانسان أن يرسم ، أن يكتب ، أن يصور ، أن ينحت حجرا ، ليدون ، ليحفظ من الضياع ، حركة ، وأفعالا وأصواتا تجرى بها ديناميكية الحياة .

ومن الحركة ما هو جدير بالتسجيل ، كرقصة شعبية تعتبر واحدة من ملامح تراث فولكلوري ، أو كرقصة تضافرت جهود فنية رفيعة صادقة في تكوينها ، رقصة باليه مثلا ، تسجيل لحركاتها وسكناتها وإيقاعاتها المتبادلة مع الموسيقى ،

« يبحث عن علامات أولية للأفعال ، وجدت أمثلة مذهلة من وصف للحركة ، من رموز اخترعها الآدميون من رهبان التبت ، ومن حروف مسماوية للأشوريين والبابليين » . كما وجدت في رموز المصريين والصينيين متنوعات غنية من رموز للحركة ، يمكن اعتبارها ، على نحو ما ، التهودج الأصل لعلامات تنويع الرقص » .

وتماقت محاولات تدوين الحركة . ويستهل كتابنا (اللابانية) بتاريخ مختصر لمحاولات تدوين الحركة وتطورها المستمر الى الأفضل فالأفضل . . . ولا يغيب عنا ما لتدوين الحركة من صعوبة يافعة ، اذا تصورنا راقصا تراعت أطرافه كل في جهة ومسار ثم هي تتلوى وتنثني لتعود تمتد ، وجذع يدور ، ويلتف ، وينحن ، وينبسط . . . كل هذا على وقع موسيقى أو على إيقاع عكسي له . فما السبيل الى كتابة هذا وتسجيله . .

« وكيف يكون الأمر اذا ما كنا ازاء ضرورة ، - وهو ما يحدث غالبا - تسجيل حركات عدة راقصين وراقصات . . انه أمر بلا شك ، اصعب بكثير من تنويع الموسيقى » .

يقول الكتاب بأنه خلال الخمسين عاما الأخيرة أخذ عدد العارفين بتنويع الرقص يتزايد وأيضا انتشر الاعتقاد لدى كثيرين بأن الرقص ضرورة ثقافية . .

ومن المحاولات السابقة الجديرة بالذكر ، نظام ستيبانوف STEPANOV انه نظام قائم كلية على مفردات الباليه الكلاسيكي وهو لهذا غير مناسب لتسجيل أى نوع آخر من الرقص .

وهناك محاولة « بوشامب » « Beauchamp » التى اعترف البرلمان الفرنسى بقرار صدر عنه عام ١٦٦٦ به كمبتكر نظام لتسجيل الرقص .

وجاء بعده فيه « Feuillet » لينشر رقصات مسجلة كتابة بهذا النظام .

ومن الحلول الواردة فى هذا المضمار أن أوصى البعض باستخدام الفيلم لتسجيل الرقص . غير أن للفيلم نواقصه فى هذا المجال ، ومن ذلك أن الكاميرا تسجل من زاوية واحدة ، كما لا يستطيع

الفيلم أن يفيد فى عرض الرقصة خطوة خطوة للتدريب مثلا . .

وأخيرا جاءت محاولة ، معاصرة ، هي محاولة رودلف لابان Rudolf von Laban الألماني الأصل - الذى عاش حياته مهتما بدراسة الحركة فى السوق ، وفى المصنع وفى المسرح - درس لابان كافة جوانب فنون المسرح وأسس مدرسة له فى ميونيخ ، طور فيها نظرياته ودراساته عن الحركة فى الفضاء ، وخصائص الحركة بوجه عام بعدها أصبح مديرا للحركة فى دار « أوبرا الدولة ببرلين » . ثم بعدها شغل مناصب مشابهة فى مسارح أخرى للدولة . . وفى المصنع درس حركات العمال وألف عنها كتاب الجهد Effort

وفى مسيرته الطويلة مع الحركة ، ملاحظتها ودراستها ، ومستفيدا مما سبق ، جمع لابان ونسق وأضاف وابتكر الى أن حقق نظاما منهجيا للتنويع أصبح مصروفا ومنسوبا اليه : اللابانية .

تقول آن هاتشنسون Ann Hutchinson مؤلفة كتاب « اللابانية » : LABANOTATION :

أن وفاة لابان عام ١٩٥٨ لم تحد من النمو المستمر لتأثيره كقوة رئيسية فى كافة أبحاث الحركة . لقد ألهم وضوح واتساع رؤيته الكثيرين ليواصلوا عمله فى مختلف الحقول .

ورغم أنه منذ سنوات مضت كان لابان قد فوض مسئولية المزيد من تطوير نظام التنويع الى كل من ليزا ألتان Lisa Ullman والبرخت كينست Albrecht Knust ، وسيجورد ليدر Sigurd Leeder و (آن هاتشنسون) ، مؤسس

المجلس المالئ لابان لتصوير الحركة International Council of Kinetography . فان هذا الكتاب (اللابانية) ، كما يوحى به اسمه ، هو بمثابة الإهداء لهذا الرجل العظيم وكاعتراف بدين واجب لا حدود لتقديره .

ومؤلفة الكتاب آن هاتشنسون ساهمت منذ عام ١٩٤٠ بطريقة فعالة فى نشر نوت لرقصات مختلفة وقامت بمجهودات مشهودة رائدة فى

تجميع وتطوير تنسويت الحركة • كما انها مؤسسة ومديرة مكتب نيويورك لتنسويت الرقص
New York Dance Notation Bureau

وما نعرضه نحن هنا هو الطبعة الثالثة ، بعد مرور خمسة عشر عاماً على الطبعة الأولى ، مما أتاح فرصة المراجعة الثانية والتوسع في المادة بإضافة خبرات مجموعة من خبراء بلدان مختلفة •

صدر الكتاب ضمن مجموعة كتب «Theatre Arts Books» (كتب فنون المسرح) بنيويورك عام ١٩٧٧ ، والكتاب يقع في ٥٢٨ صفحة من القطع فوق المتوسط مادته معروضة في ٢٨ فصلاً، عدا المقدمات طبعاً ، على الفصول الثمانية والعشرين ستة ملاحق •

وفي مقدمات الكتاب كلمة لجورج بالانشين «George Balanchine» مصمم رقصات الباليه الأمريكي ذائع الصيت يقول فيها :

« • • • فيما بعد ، غدوت ، كصمم رقصات أكثر ادراكاً للحاجة الملحة لنظام دقيق ميسور لتنسويت أعمالى • والمطلب الاساسى عندى والذي أرجوه من نظام للتنسويت ، هو قدرته على تنسيق وربط العلاقة بين متلازمين ، بين القيم الزمنية فى الرقص مع الموسيقى • • •

وعندما اطلعت على نظام لابان فى التنسويت تبينت فيه اكمل النظم تطوراً وقدرة على الاستجابة لحاجتى • • • •

وكما أن الموسيقى يحتاج من أجل تسجيل تفاصيل مؤلفه ، بذاتها ودقتها ، من أجل أن يضمن أداء صحيحاً له ، كذا يحتاج مصمم الرقصات الى تنسويت له القدرة والدقة نفسها

والكتاب الذى نعرضه « اللابانية » كتاب متخصص • • به مواد تشبع الاحتياجات الخاصة لمتخلف المستويات • • ويهدف الكتاب الى أن يقدم قواعد النظام اللابانى ، فى تعريفات محددة مع أمثلة كافية للتطبيق العملى ، لتوفير أساس متين يمكن للمهارات المتخصصة أن تبنى وتشيد عليه

ولأن كل فصل يتقدم من تخطيط عام عريض من المادة المعروضة الى التفاصيل الخاصة فى

التطبيق لذا فالأمر للدارس أن يطرق خفيفاً أو أن يتعمق على قدر احتياجه • كما أن المدرس يستطيع أن يعدل من تتابع المادة •

ويوصى الكتاب باقتناء معجم «البرخت كينست»
Handbook of Kinetography
by : Allrecht Knust.

على اعتبار أنه كتاب مصاحب له قيمته ونفعه •
يورد الكتاب فصله الأول تحت عنوان « تاريخ مختصر لتنسويت الرقص » • ويقول الكتاب فى فصله هذا :

« أن بعض العلماء يؤمنون أن قدماء المصريين استخدموا الحروف الهيروغليفية فى تسجيل رقصاتهم ، وأن الرومان استخدموا منهجاً لتنسويت ايماءات تحياتهم » •

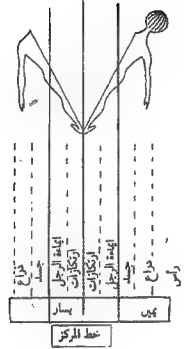
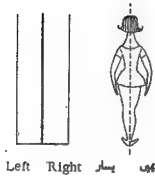
ثم يستطرد الكتاب ليقدم فى فصوله التالية مواداً منها :

متنوعات فى الخطوات - أوضاع القدم - خطوات هوائية - فضائية (وثبات) - استدارات ايماءات - لمس وانزلاق الأرجل - الانحناء - التفاف الأطراف - التماسك الجذع والراس - والانقباض والانبساط (ثنى ومد) - التوازن وفقدان الاتزان ، تحركات الأيدي - متنوعات أوضاع مسارات - تنقلات • • • الخ •

وتستخدم اللابانية مدرج ثلاثى الخطوط الرأسية والجدول يمثل الجسد البشرى ، خط المركز وسط شطرين يميناً ويساراً • شكل (١) •

وتستخدم أعمدة رأسية اضافية على كلا جانبي خط المركز تمثيلاً عن الأجزاء الرئيسية للجسد شكل (٢) ويوضعنا لعلامة حركة ما فى واحد من الأعمدة الرئيسية المبينة بالشكلين السابقين فاننا نثبت كتاباً ، فعلاً معيناً لواحد من أجزاء الجسم الرئيسية • ويتبقى بعد تسجيل الحركة ونسيتها الى عضو بالذات تحرك ، تعيين اتجاه الحركة وتلك لها رموز تدل على ثمان اتجاهات رئيسية ، ثم لمستويات الحركة ، الى أعلا ، متوسط ، أسفل ، رموز بسيطة واضحة •

ونذكر كمثل للدقة فى استكمال نظام اللغة وأبجدية للحركة ، لتصبح قدرة مكتملة على تنسويت



وينتهى باب الخطوات بتقديم ملاحظات تجب كل احتمال للخطأ ، فيقدم ملاحظات عن القراءة وملاحظات أخرى خاصة بالكتابة .

والكتاب لا تخلو فقرة واحدة فيه من الشرح الوافي مع رسوم تخطيطية للتبويب مع ما يلزم من رسوم وصور للجسم البشري للبيان .

تقول آن هاتشمسون : « ان تنويع الموسيقى الذي فتح الطريق لتطور الموسيقى كما نعرفها اليوم كان أول تفهم له في شكله الحديث في القرن الحادي عشر الا أنه لم يرسخ كنظام محدد الا في بداية القرن الثامن عشر . أما تنويع الرقص فانه تأخر كثيرا كي يبتدىء . ثم انه قابل في طريقه بتتابع طويل من محاولات زائفة خاسرة . »

ولكن المحاولات الزائفة . وتلك التي خابت وإن كانت صادقة ، ليست مما يدعو الى التعجب ، فالرقص أكثر تعقيدا من الموسيقى لانه تحركات في فضاء ، فملا عن الزمن . وايضا لأن الجسد ذاته قادر على الاتيين بالكثير . والكثير من انماط الأفعال التزامنة .

وفي كلمة أخيرة نؤكد أننا في كل ما أوردنا لا ندعي أننا قدمنا فائدة من ثقافة أو اضافة في معرفة ، وانما ابتغينا أن نلفت نظر المتخصص الى مصدر مهم في باب . أردنا به دعوة الدارس في علوم الحركة والفنان ، وخاصة مصمم الرقصات الى الاطلاع ، وباليته يكون اقتناء للكتاب « اللابانية » الذي هو أحد المراجع الأساسية لدراسة الحركة وتنويعها .

كل صغيرة وكبيرة ، الفصل الخامس ، مثلا وهو بعنوان « متنوعات من الخطو » .

نرى تحليلا لحركة الرجل في الخطو . أولا في مجموعها ثم ملاحظة أن الرجل لا ترتفع من على الأرض في أثناء السير ، عاليا ، وانما مجرد أن تتحرر من الأرض . ثم عن ثقل الجسم ، نراه يلاحظ أن الثقل ينتقل من الرجل التي تتحرر ليتركز على الرجل الأخرى . يلاحظ المستوى . الزمن . اتجاه الخطو . الخ .

ثم لا يفوته أن الراقص قد يرتفع بسباقه ويحتفظ بها في مستوى أعلى لبعض الوقت ، أذن فهناك علامة تدل على هذا البقاء . بدايته . ونهايته ، هذا الى جانب ما سبق أن توته عن اتجاه الحركة واتساعها .

ثم يفرد بعض العناية للخطو مع اختلاف الايقاع . ويسير تفصيلا في شرح وتقديم العلامات الدالة على مختلف ما تؤديه الرجل من حركات وهي تخطو . فهو يتناول السير المعتاد . التفاسف الرجل ، والخطوات البطيئة . السريعة . الخطوات العابرة ثم هو ينتقل في مجال الخطو أيضا ، فيحلل مسار مركز ثقل الجسم في خطوه ، وهكذا .



تابعت جولة الفنون الشعبية جهودها في رصد بعض أوجه النشاط العلمي والفنى فى مجالات المآثورات الشعبية المصرية والعالمية ، حيث تضمنت الجولة رسدا لجهود الثقافة الجماهيرية وبعض المؤتمرات العربية والعلمية التى شاركت مصر فيها أو أقيمت على أرضها .

« الشاطر حسن » على مسرح وكالة الغورى

عبد العزيز رفعت

التمايزات الطبقيّة (الطبقية فى الحكاية والعرض) ، وتحقيق رغبة بطلها فى الزواج من الأميرة .

الا أن النص المد - رغم إبقائه على هذه الموتيقات وغيرها - قد نعى بشخصية « الشاطر حسن » منحي قاصرا جدا ، فجعل منها تعميما شاعريا لقوى الشعب العاملة والتي أقام استسلامها للسلطة - وفقا لأيديولوجية الستينيات - العدالة الصحيحة ، فى حين أن المخيلة الشعبية قد أوجدت هذه الشخصية - وغيرها فى حكايات أخرى - تعميما لقوى الخير ، ولاستمرارية الرغبة فى حياة رخيّة ، كريمة وعادلة ، فجاء ذلك على حساب المضمون الرومانتيكى ذى الدلالة الأعم فى الحكاية والذي يجسد التمايز الاجتماعى وما يترتب عليه من ظلم اجتماعى ، على أنه خرق للأخلاقية الجماعية ، وخرج بالنص من رحاب الديمومة ، التى تتأكد عبر العلاقة المستمرة بين الوجدان الإنسانى وقيمه الأساسية ، الى اطار الآنية التى ترتبط بأيديولوجية معينة ، قاصرا مفهوم الخير بشموله على مفهوم الحق بمحدوديته ، الأمر الذى يجعل من النبشاح الذى تحقق لمرض هذا العمىل فى الستينيات (قساعة

يؤكد العرض الشعبى « الشاطر حسن » الذى لعبته فرقة الفنانين الشعبيين بالمتوفية الثقافة الجماهيرية - على خشبة مسرح وكالة الغورى بحى الحسين ، فى الفترة من ١٩ : ٢٨ رمضان ١٤٠٧هـ ، عن النص السردى المنغم ، الذى أعده باللغة العامية ، الشاعر الراحل / فؤاد حبلد ورفيقه متولى عبد اللطيف ، للحكاية الشعبية الشهيرة بالاسم نفسه « الشاطر حسن » وعيه بأهمية الموتيقات التى أبقي عليها ، وذلك من خلال ادراكه لديمومة المقبولات الإنسانية - ذات الفزى الاجتماعى - التى يتشاطر الناس رحابها فى أرجاء العمورة (القورة تدفع الى الكيدية) ، وإحاطته كذلك بالفزى الأدبى والفنى للعنصر الخارق الفوطيبيعى (المهرة الجنية) الذى يتضمن - زيادة على ما تتضمنه من تداعى الحواجز بين العوالم فى الفكر الشعبى - تعبيره عن البيئة التى تجرى فيها أحداث الحكاية (بيئة زراعية) ، وصنعه الزيج مدهش من عالية : عالم الخيال المرغوب والواقع اللامضى ، وعكسه لنوع من المجتمعات يكن للحب والعواطف النبيلة احتراماً خاصاً (العلاقة بين المهرة / الشاطر حسن ، الشاطر حسن / ست الحسن) ولهذا السبب كان لذلك العنصر دوره المهم فى تجاوز العقبات ، ومن ثم

غمرته الأضواء تحت صفاء ليلة رمضان شرقية
حكاية « الشاطر حسن » :

**الدنيا اتخلقت من زمان يا ولاد ، ومن عارف
كام ملك مات وكام صعلوك ، ولا باقى منهم غير
السيرة والعزاديت ، وكان ياما كان »**

بهذه الموضوعية السردية تبدأ أحداث
الحكاية/العرض فى الانبثاق والتنامى من قلب
القضية الأزلية الخالدة « الحياة/الموت » - إذ
تتوالت الملكة « أم الشاطر حسن » بعد ولادته
مباشرة - لتضعنا الحكاية - منذ البداية - أمام
صورة مصغرة جدا لعالم يخلو تماما من عوامل
سعادته واستقراره ، وليجيء انصراف
« الشاطر حسن » الى مهتره - بعد ذلك -
انصرافا منطقيا يحل فى داخله أسبابه
ودواعيه ، اذ لا يمكن للاب « الملك » - علميا
او وفقا للمفهوم الشعبي - أن يعوض الطفل
الصغير عن حنان أمه ، ويكتمل هذا التصور فى
إطار الاختيار الذكى من الفنان الشعبي للمهرة
بدلا عن المهر لتتنصب رمزا للألوة الراحلة
والمتفقد فى الوقت ذاته ، وليأتى التوحد بين
« الشاطر حسن » وأمه موضوعيا الى أبعد
مدى ، وليجسد بعمق حجم الفراغ الذى يعيشه
الملك الوحيد والذى بسببه يقرر الزواج ثانية
« يا حليف الشوق ، وعش هتعيش قد اللي أنت
عشته .. ركك على الطير اللي تعجبك ريشته
يبقى ذى الصبح لعنيك • اللي كلمت ، ويدفى
قلبك بحق السنين اللي ولت »

هكذا تتعاقب أحداث الحكاية/العرض تعاقبا
سببيا ، ضمينا جينا ، وصريحا أحيانا أخرى ،
وتتطور باتجاه هدف محدد ، لتتصنعا برقى
الى عالم مشوق يعتمد الحقائق المطلقة والخيال
المثير - الموقف بدقة - فى عهدة مشاعرنا ،
وتربيت أحزاننا ، ودفعنا بغوية فى طريق -
الحب ، الأمل ، العمل ، التفاؤل دسستور
الحياة الشعبية ، ولتتزوج « الشاطر حسن »
فى النهاية بحبيبته الأميرة « ست الحسن » ،
بعد الصعوبات الشديدة التى تغلب عليها
بمساعدة المهرة ، نتيجة لتعاطفها معه ، وكتعب
عن شركها لطيبته ، - لتتفر بذلك منظومة
العلاقات القديمة كلية الى الأفضل ، وبالقضاء
على الشر متمثلا فى الوزير الحائد - الطامع فى

الاتحاد الاشتراكي العربى - كورنيس النبل -
كما تدلنا إحدى الوثائق (مفهرا يلزم العرض
الحالى الذى يخاطب مرحلة مقاربة نسبيا -
معتمدا فى ذلك أحد الشعارات الموسومة
علنا ، من بعض الأوساط ، باللامصداقية ،
ثم أن هذا التحجيم الذى أصاب شخصية
البطل لا يمنحنا تفسيراً منطقياً للأصلاط
والتراتب الملكية التى انحدرت منها هذه
الشخصية ، فى حين أن الحكاية الشعبية تمنحنا
هذا التفسير ، وفى هذا ما يعنى أن الخاتمة فى
النص المعد ليست مغشومة من قبل المقدمة
التهديدية ، كما أنها ليست فى خدمتها ، وصدوف
العرض عن هذا الخاتمة عودة الشاطر حسن الى
ملكة أبيه • واعتلائه لصوة السلطة ، وتحقيقه
العدالة والخير ، لا يلغى حاجتنا الى هذا التفسير ،
بل يغرى بتساؤلات أخرى كثيرة ، ويخل
بالتوازن البنائى للعرض/الحكاية بشكل عام ،
فأذا ما أضفنا الى ذلك ضالة الامكانيات التى
أتيت للعرض ، وهو أمر من شأنه أن يجعل
من العروض الشعبية بالذات أعمالا غير مكتملة
القوة ، استطعنا أن نلمس مدى الجهد المثابر
الذى تبين على المخرج الشاب/ أحمد اسماعيل ،
أن يبذله للتغلب على الصعوبات التى تواجهه
عادة تكوين فرقة شعبية ، ودفع أعضائها
لعمل معا فى انسجام وتناسق ، مما شدد
أنفاسنا حول خشبة العرض ، التى اتخلت
أسلوب مسرح « الحلية » المعدل - اذ أن النظارة
لم يحيطوا بمنطقة التمثيل الا من ثلاثة جوانب
فقط - ، ومع لوحة خلفية موحية تقدم بعض
الرسوم الشعبية لنباتات وسيف ، وعلى أنفام
بعض الآلات الموسيقية الشعبية (ناي - ربابة
طبلية - رق) ، والتى شئت تألقها الشكلى عود
يتيم ، انتصب العرض - ورمزته واضسحة
طول الوقت - يخاطب رغباتنا الفطرية ، مقتفيا
أثر كل موبغة فى الحكاية الشعبية / النص
المعد ، فى جو ملائم يعبق بشذا الماضى « وكالة
الغورى » ، حيث المشرفيات الملوكية ، وأقبية
الأبواب العتيقة ، تتعاقب مع زمنية النص /
الحكاية فى تعاطف بليغ ، وحيث يصعد راو
عجوز - تميزا لمصداقية المصدر - على خشبة
العرض ذات المستويات الثلاثة ، ليحكى وقد

الزيجات الفنية المشروعة في حقل الاعمال
التجريبية أن يتم تقسيم منطقة التمثيل الى
ثلاث مناطق ، واحدة منها للطبقة الارستقراطية
الحاكمة ، مترعة بالذخ والتكلف ، والثانية
للطبقة الفقيرة الكادحة ، مترعة بالبساطة
والوضوح والثالثة تفصل فيما بينهما بضمائية
ضوئية منذ بداية العرض ، فلا تسطع بالضوء
الا عند النزول الى الحديقة للاحتفال بالنصر
وظهور البطل القادم من منطقة البسطة
وتمثل هذه المنطقة الوسطى ، المراحل الانتقالية
في الحكاية / النص ، يمر بها « الشاطر
حسن » عند مغادرته لقصر أبيه ، وتمر بها
« ست الحسن » عند نزولها لـ « الشاطر
حسن » الخ ، فيتوافر بذلك للعرض
درجة عالية من الابعاد والتأثير ، والذي حرص
العرض منذ البدء على تشديدها ، كما يتيح
امكانية هائلة لاستغلال الاضاءة التي لم تستغل
كمؤثر فنى الى ظل الاخراج الموضوعى الا مع
تشديد « دقت طبول الحرب » ، وفي حين أن
ألوان الملابس كانت معبرة ورهزية (الأسود
للملك ، اللبني للشاطر حسن ، الأخضر لست
الحسن ، الأحمر للشهرة) الا أن هذه الرهزية
قد أضر بها ارتداء بعض الرواة للملابس سوداء
وإن ازدادت بشال أبيض ، وبمزيد من الألوان
والبهجة على خشبة العرض ، وهما من ضرورات
المسرح الشعبي - كان يمكن أن تكون فى حالة
عقلية أكثر سعادة ، وبرغم هذا فإن المخرج
أحمد اسماعيل قد قدم لنا تجربة فنية حية ،
ترغب فى الاكتمال والتقدم بعيدا عن الأطر
التي يحتكم اليها البناء التقليدى للأعمال
المسرحية ، كما قدم لنا فرقة شعبية استغللت
أن تقف بثقة على خشبة المسرح وإن تقدم ؟
عرضا على درجة من الانسجام والجودة تستحق
عليها التقدير ، إذ قدم أعضاؤها - عمر بدر ،
محمد عزت ، يوسف اسماعيل ، سيهام
اسماعيل ، جابر عمار ، أحمد العجوى ، أماني
ابراهيم ، محمد العباسى ، عبد الدسوقي -
أفضل ما لديهم من فن وموهبة ، وبمزيد من
الدعم للفرق الشعبية بوجه خاص ، تستطيع
الثقافة الجماهيرية أن تؤدي دورها للنوط بها
على أكمل وجه .

عبد العزيز رفعت

الملك - تضع الحكاية رايها الأخير فى أسباب
التمييزات الاجتماعية الظالمة وكيفية التغلب
عليها ، انطلاقا من النمل العليا ، وفى دياكتيك
متناغم بين مفرداتها يعتمد الأهم أولا ثم المهم
بعد ذلك ، ف « الشاطر حسن » بطل إيجابى
يتصف بالزيد من المبادرة والفعالية منذ اللحظة
الأولى وهو و « ست الحسن » يمثلان أنبل
شخصيات الحكاية/النص ، ويتشابهان تماما فى
تصوراتهما العامة بخصوص الحياة الجيدة
والكرامة التى ينبغى أن تعاش ، وتتكشف
هذه الحقيقة بوضوح فى مفادرة « الشاطر
حسن» لقصر أبيه الملك أثر المكيدة التى دبرتها
زوجة الأب ليخلو لها وجه زوجها ، واستبداله
لثيابه الملكية بثبات عامة الناس - للتعارض
الاستباكي بين المظهر « الوضع » والجوهر
« السامى » - فى الحكاية الشعبية ، أو ثياب
الصيداين وطاقيّة الحدادين - فى النص الممد
والعرض - كرمز لقوى الشعب العاملة ، وأيضا
فى مجرى سعيه الاختيارى لضمار لبن النبوة
الموصوف لشقاء الملكة أم الحبيبية المدلهة . وفكه
الحصار عن المدينة المرتجفة بالخوف من المصير
المرتقب ، ونزول « ست الحسن » من قصر
أبيها الى « عشة » حبيبها بعد أن سئمت الحياة
فى القصور ، وقررت العودة الى إنسانيتها
الصافية ، مؤثرة الحب والبساطة والصنق ،
على المال والجاه والتكلف والملابس الزاهية ،
ومع أننى أدرك أن كل ما يحدد أسلوب حيلة
العرض بل وأسلوب المسرح يتوقف على مادة
العرض والخصائص الجوهرية لها ، الا أننى
كنت مدفوعا برغبة عارمة فى مشاهدة
- لا سمح - حكاية شعبية ، منتقاة بدقة
الا أن الكلية الجمالية للنغم المتفسر بتغير
الشخصيات والمواقف قد دفعتنى الى التجاوز
عن الشكل السردى للعرض رغم أنه جعل من
أعضاء الفرقة مجموعة من الرواة ، لم يتمكن
أحد منهم من تطوير شخصية واحدة
وتتميزتها فى مسار الفعل الدرامى ،
وبأسلوب الاخراج الموضوعى الشكل ،
الذى التزمه المخرج ، كاد العرض
أن يسقط فى براثن الجمود والميكانيكية ، لولا
الحركة المدروسة جيدا ، والتى أفلحت بشكل ما
فى تخليصه منها ، وقد كان يمكن من خلال

الجمعية لأهلية للفنون الجميلة

عادل نسدا

الفنان الدكتور مصطفى الرزاز لوحتين عاليج من خلالهما رموزه المستوحاة من الفن الشعبي بأسلوب معاصر في لوحة الحصان والفارس الشعبي .

وقدم الفنان سيد سعد الدين لوحة « الموكب الصوفى » مستخدما الباستيل ، مؤكدا فيها أسلوبه الميكانيزيقى ذا الدلالات الاعتقادية .

أما الفنان سيد عبد الرسول ، وهو من رواد فن التصوير المصرى ، فقد قدم ثلاثة أعمال متميزة استلهم فيها عناصر الموروث الشعبى ، وظهر ذلك واضحا فى لوحته « الفتيات الذاهبات الى السوق » ، و « الحصان ولعبة التحطيب » .

وقدم الفنان سامى أمين عالما أسطوريا فى لوحته « فانوس رمضان » مستخدما الأحبار الملونة والى صور فيها الفانوس كالقصر الذى يقف أمامه الأطفال متطلعين لاقتحامه والدخول فى رحابه .

وحوى الصالون أعمالا لكثير من الفنانين الذين استلهموا عناصر الموروث الشعبى أمثال: عبد المحسن الطوخى ، عبد البديع عبد الحى ، عبد الناصر شيمه ، فارس أحمد فارس ، إيهاب شاكر .

ومن المعروف أن الجمعية الأهلية للفنون الجميلة استطاعت خلال عمرها الذى يمتد قرابة ٣٠ عاما أن تحتل مكانة مرموقة ومتفردة فى عالم الفن التشكيلى المصرى المعاصر .

أقامت الجمعية الأهلية للفنون الجميلة صالونها السابع بمجمع الفنون بالزمالك فى شهر مايو الماضى ، وقد ضم الصالون أعمالا لمجموعة من الفنانين من جميع الأجيال ، حيث شارك أكثر من ١٢٠ فنانا بانتاجهم الفنى المتميز فى مجالات الحفر والنحت والتصوير والخزف والباتيک .

وتفرد المعرض هذا العام بالاهتمام بالطابع الشعبى ، المستوحى من البيئة الشعبىة المصرية ، خاصة فى استلهم عناصر ورموز الموروث الشعبى فى بعض الخزارف التراثية والأشكال التقنية ، وتجل ذلك أيضا فى المعالجات ذات الجذور التراثية كالسطوح الخشنة، والألوان ذات الدلالات البيئية، والرسومات الجدارية .

وقد استضاف الصالون بعض كبار الفنانين المصريين ، الذين تتميز أعمالهم بالروح المصرية الغالصة الضاربة الجذور فى أعماق ثقافتنا الشعبىة المصرية أمثال أعمال الفنان الخزاف محى الدين حسين ، الذى قدم لنا مجموعة من الألوان الخزفية ، مستخدما عناصر زخرفية (موتيفات) شعبىة .

ومن بين الأعمال الفنية التى ضمها الصالون أعمالا للفنان « محمد الطحان » ، الذى قدم أعمالا ذات صياغات اسلامية ، من خلال تكوين معاصر .

وحرس الفنان نظير خليل وهبة على معالجة موضوعه من منظور شعبى ريفى بما يحتويه من بيوت وحيوانات وشخص فى لوحته . وعرض

الأسبوع الثقافي الهندي

محمد حسين هلال

بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية أقامت سفارة الهند الأسبوع الثقافي الهندي بمناسبة احتفالات الهند بمرور أربعين عاما على ذكرى استقلالها ، وقد انقسم هذا المهرجان الثقافي الكبير الى ثلاثة أنشطة رئيسية :

- (أ) عروض فرق الرقص الشعبي الهندي • (مسرح الجمهورية)
- (ب) افتتاح معرض الفنون والمسغولات اليدوية الهندية • (قاعة اخناتون)
- (ج) اسبوع للفيلم الهندي (بسينما كريم)

ورئيس الغرلة « ساتش شانكر » وعلى الرغم من أن أعضاء الفرقة من بومباي العاصمة إلا أن رقصاتهم جاءت معبرة عن الأقاليم الهندية المختلفة .

هذا وتمتد جذور الرقص الهندي الكلاسيكي من ٢٠٠٠ الى ٣٠٠٠ عام على حد قول « نلديب سوري » المستشار الثقافي بسفارة الهند ، والذي قدم فقرات الحفل ، حيث يضيف أن هذا الامتداد الموهل في التاريخ يعني أن الرقص الهندي الكلاسيكي لا يعبر عن الحياة الهندية المعاصرة ، وتكمن الاضافة في التعامل مع حركات أو جعل حركية كلاسيكية طورت من أجل التعبير عن الحياة الهندية المعاصرة ، علاوة على أن هناك بعض الحركات والجمال التي لا توجد في الرقص الهندي الكلاسيكي اضافتها المصمم « ساتش شانكر » بالاضافة الى أن كل رقصة قدمت على المسرح كانت تعبر عن قصة ، وكانت الموسيقى المصاحبة حديثة تماما .

وحين لاحظت أن المستشار الثقافي الهندي قد استخدم مصطلح « باليه » مرارا للدلالة على تلك الرقصات الشعبية التي قدمت سألته :

١ - وقد أقيمت عروض الرقص الشعبي والأزياء الشعبية على مسرح الجمهورية بمبايدين ، كما أقيم عرض آخر للفرق نفسها على مسرح سيد درويش بالإسكندرية وقد قامت الجولة بتغطية الأنشطة التي أقيمت بالقاهرة .

ففي جو ملهم بالموسيقى والأغاني الشعبية الهندية التي لا تخطئها أذن كل شرقي أقامت سفارة الهند موسمها للرقص الشعبي والأزياء الشعبية الهندية في إطار احتفالاتها بالاستقلال على مسرح الجمهورية بمبايدين في الفترة من ٦ : ٨ يونيو ١٩٨٧ . وقد حضر الحفل لغيف من ممثلي السفارات الأجنبية المختلفة المثلة لدى جمهورية مصر العربية وعدد من الوزراء المصريين في مقدمتهم ضيف شرف الحفل الدكتور عصمت عبد المجيد نائب رئيس الوزراء ووزير الخارجية .

وقد قدمت العروض فرقة ساتش شانكر للرقص ، والفرقة عبارة عن مجموعة متميزة من الراقصين تستوحى في تابلوهاها تقاليد الهند ، والرقصات في أغلبها من تصميم الراقص الأول

الهند بهارات معينة ، وبالمشغولات اليدوية التي تبرع في صنعها - وهو ما ندى به بعض رواد الفن التشكيل عندنا مما أثمر لنا بعض القرى كانهجريف ودراسة وغيرهما - وهما يكن من امر هذا فان تلك المشغولات تصنع للاستخدام الشخصي او للزينة او البيع ، كما يسرى - حتى الآن - تقليد توارث الحرفة من جيل الى آخر .

وقد تصافرت هذه المجالات السابقة كلها في تفهم الروح الهندية الأصيلة ، حيث يمثل الفن الهندى - الشعبى خاصة - حقبة فريدة في تاريخ البشرية ، ويعكس هذا الفن الذى يشع جمالا ، ويزخر بالاحاسيس والتعبير الروحاني كل الخصائص المميزة للهند ، ويمكن لنا ان نعد الاشكال الفنية الخالدة والراقية نتاجا فريدا للحضارات الأربع التى ظهرت على فترات متباعدة وهي : الهندوكية - البوذية - البانيسية - والاسلام .

وقد استطاعت الهند بهارة - بوصفها مكان التقاء مختلف التقاليد الحضارية - استيعاب هذه الحضارات وتكييفها لاثراء حضاراتها ومستقبلها الفنى ، اذ سرعان ما انتشر هذا الفن الاصيل المتعدد الاشكال والالوان والافكار - حتى اننا ن نجد له صدق وتاثرا على التطور الثقافى والحضارى - بجنوب شرق آسيا والصين وكوريا واليابان والتبت ومنغوليا .

٣ - وقد اقيم فى اطار الاحتفالات نفسها اسبوع الفيلم الهندى بسينما كريم بالقاهرة فى الفترة من ١٥ : ٢٢ يونية ، وقد اختتمته الدكتور احمد هيكى وزير الثقافة والاستاذ حسين مهران وكيل اول وزارة الثقافة والاستاذ سعد الدين وهبة وسفير الهند .

وقد حفل المهرجان الهندى بأشطته الرئيسية الثلاث بالانواع المختلفة من الفنون الشعبية من رقص شعبى الى ازياء شعبية اضافة الى الحرف والمشغولات اليدوية ، ضم كل هذا شريط ممتد من الاغانى والموسيقى الشعبية الهندية التى يتبينها كل شرقى من الوهلة الاولى .

كيف يسمى هذا الرقص الشعبى بالباليه ؟

اجاب : ان الباليه قصة تؤدى عن طريق الموسيقى والرقص ، واضاف بانهم هناك فى الهند يطلقون على هذا النسوع من الرقص (الباليه) وهو يختلف عن شكل الباليه الروسى والغربى عامة المعروف لنا ، لذا فانه يحدث نوع من الالتباس حين ينصرف الذهن الى شكل الباليه الغربى عند استخدامنا للمصطلح ، ومن ثم راح يؤكد على ان هذا الفريق يقدم الرقص الشعبى الهندى بأسلوب الباليه الحديث ولكن من منطلق مفهوم الباليه الهندى ! (انظر الصور المرفقة للازياء والرقص الشعبى الهندى)

٢ - وفى قاعة اخناتون بالزمالك افتتح الدكتور مصطفى عبد المعطى وسفير الهند معرض الفنون والمشغولات اليدوية فى يوم ١٠ يونيه ١٩٨٧ .

وقد احتوى معرض الفنون والمشغولات اليدوية الهندية مجموعة من الاعمال الفنية الشعبية التى تمثل بثبات واتجاهات متنوعة ، حيث ضم اعمالا قديمة وأخرى معاصرة . وعلى الرغم من صعوبة تجميع اعمال شتى ومتباينة فى مكان واحد ، فقد اهتم المعرض باتاحة فرصة كافية لتقديم اروع الاعمال الفنية والمشغولات اليدوية من لوخات وتماثيل برونزية وخشبية ونسجية ، حيث انقسم المعرض الى عدة اقسام كانت على الوجه التالى :

- ١ - قسم للامال البرونزية .
- ٢ - قسم للرسم .
- ٣ - قسم للمشغولات اليدوية .
- ٤ - قسم للمنسوجات .
- ٥ - قسم للمشغولات الخشبية .

وتتنمى الاقسام كلها الى المصنوعات الحرفية اليدوية ، حيث يتبوأ الحرفى فى الهند المكانة الرفيعة نفسها التى يحتلها الفنان ، هذا ويعود تاريخ المشغولات اليدوية الى خمسة آلاف عام مضت ، كما تتميز القرية فى كل ولاية من ولايات

أسبوع كبير للفن الشعبي ببغداد

شمس الدين موسى

يحتفل العراق بآل الصعيد الرسمي والشعبي في الأسبوع الأخير من إبريل كل عام بمهرجان كبير، وأسبوع ثقافي متعدد الجوانب، تحت شعار مهرجان الواسطي للفنون الشعبية. ويكون ضمن برنامج الاحتفال دعوة عدد كبير من المثقفين والأدباء من مختلف أنحاء العالم العربي، كي يشاركوا بشعب العراق الشقيق احتفالاته.

ولقد بدأت الاحتفالات هذا العام بالاحتفال بيوم مدينة بغداد، الذي اتسم بمظاهر متعددة على طول شارع حيفا أحد أهم شوارع العاصمة العراقية المتجددة. فكان ذلك صباح يوم ٢١ إبريل عندما احتشدت بطول شارع حيفا فرق الفن الشعبي للفناء والرقص، التي حضرت من مختلف أنحاء العراق شمالا من الموصل وكركوك، وجنوبا من مدينة البصرة. وذلك لتقديم فقراتها الفنية أمام جمهور بغداد وضيوف المهرجان.

واسبعة. قام الفنانون العراقيون بعرض انتاجهم الفني « لوحات وتماثيل » في صالاته الواسعة المعدة للعرض، جيدة الاضاءة والتهوية

وجدير بالملاحظة أن المركز القومي العراقي للفنون قد اشتمل فضلا عن صالات العرض، على مراسم خاصة للفنانين يقومون فيها بانتاج لوحاتهم وتماثيلهم وعرضها في الوقت نفسه، مع وجود قاعات رجة لاستقبال الزائرين والضيوف.

وبمناسبة الأسبوع الفني والثقافي « مهرجان الواسطي » أقام المسئولون عن المركز معرضا فنيا للتصوير والنحت، احتشد فيه انتاج الرسامين والنحاتين العراقيين من مختلف الأجيال والمدارس الفنية. مع عرض نماذج من المقتنيات الفنية التي يفتنيها المركز، والتي كانت على مستوى عال من الجودة بشكل عام. والملاحظ أن المقتنيات كانت معروضة في صورة جيدة للغاية.

كما تقدمت فرق الرقص والفناء الشعبي المركبات المزدانة التي عرض عليها نماذج من ارباب الحرف والصناعات المختلفة التي اشتهرت بها مدينة بغداد كأحد أهم المدن العربية العريقة في الشرق. وهي الحرف والصناعات التي ربما نجد لها آثارا مختلفة ولا تزال تميز مدن الشرق العربي كدمشق والقاهرة، وإنقرضوا. أمثال النحاسين، والحدادين والمنجدين، والبسطيين من صناعات الأبسطة والأكلية من مختلف الألوان والأشكال بأنواعهم التقليدية. فضلا عن الخياطين العربي، والمقادين. والباقة الجائلين على عرباتهم التقليدية المعروفة، بملابسهم الزاهية مثل ياتمي البرتقال والرمال، والعمود والبخور والشراب بمختلف أنواعه، والسقاين بقرهم التقليدية التي انقرضت مع تطور المدينة الحديثة. وكل ذلك كان يتقدمه ويحيط به فرق الفناء بالآلات الشعبية وبلهجات أعضائها العامية القادمين من الشمال أو الجنوب.

المركز القومي للفنون !!

ويشمل الأسبوع الفني والثقافي زيارة الوفود والضيوف للمركز القومي العراقي للفنون الجميلة المعروف « بمرکز صدام للفنون » ويتمثل في مبنى ضخم هائل البناء محاط بحديقة

ندوة بغداد للتراث !!

ولقد عقدت أثناء المهرجان ندوة ببغداد الثالثة للفنون الشعبية، التي أشرفت عليها مجلة التراث الشعبي، وكان باسم عبد الحميد

- ١٠ - الشعر الشعبي في الجزائر
د . العربي دحو « الجزائر »
- ١١ - الاتجاهات الوطنية والقومية في شعر
مرهون الصغار
د . ابتسام الصغار « العراق »
- ١٢ - المثل الشعبي في الشعر العامي العراقي
شاكِر حاجم الصالحى « العراق »
- ١٣ - خصائص الشعر الشعبي الفلسطيني
نور سرحان « فلسطين »
- ١٤ - بديل شعبي لبحور الخليل
د . كامل مصطفى الشبيبي « العراق »
- ١٥ - ملامح الشعر الشعبي في الأندلس
مقداد رحيم « العراق »
- ١٦ - أغاني الأطفال الشعبية في العراق
كاظم سعد الدين « العراق »
- ١٧ - نصوص ادب الطفولة وأنماطه
د . داود سلوم « العراق »
- ١٨ - خصائص الشعر الشعبي في الامارات
خالد القاسمي « الامارات »
- ١٩ - الوشم في الشعر الشعبي
ليث الخفاف « العراق »
- ٢٠ - الزهيرات ولامح الأصالة في الشعر
الشعبي
الشيخ جلال الحنفي « العراق »
- ٢١ - الأغاني الشعبية في الشعر العراقي
الحديث
قيس كاظم الجنابي « العراق »
- ٢٢ - حول العلاقة بين العنصر اللغوي والصوتي
والحركي في الفناء الشعبي (الأهزوجة)
د . طارق حسون فريد « العراق »
- ٢٣ - الشعر الشعبي وأغنية المعركة
د . فاروق هلال « العراق »
- ٢٤ - شعر البند والتاريخ الشعري
د . محمد حسن الخلي « العراق »

الحمودي رئيس تحرير مجلة التراث الشعبي
والأمين العام للندوة التي استمرت ثلاثة أيام
متواصلة ، نالت خلالها اهتمام الصحف وأجهزة
الإعلام العراقية المختلفة ، فكانت جلسات
الندوة تزداد في التلفزيون مساء كل ليلة .

وقد افتتح الجلسة الأولى للندوة السيد
وزير الثقافة العراقي وقدمها د . محسن
الموسوي رئيس تحرير مجلة آفاق عربية . مع
القضاء كلية الضيوف التي قدمها للحاضرين
الشاعر الأردني عبد الرحيم عمر .

وجدير بالذكر أن الأبحاث التي قدمت لندوة
بغداد وصل عددها الى أربعة وعشرين بحثاً ،
قسم وقت الندوة عليها بالتساوي وهي على -
الترتيب ، وطبقاً لترتيب مناقشتها .

- ١ - نشأة الشعر الشعبي
د . فوزي رشيد « العراق »
- ٢ - الشخصية العربية في الشعر الشعبي
النجدي
عبد الرحمن بن زيد « السعودية »
- ٣ - الشعر اللبناني الشعبي بين جمال
الطبيعة وتقاليد الأداء
د . محسن جمال الدين « لبنان »
- ٤ - من خصائص الشعر الشعبي في الأراجوز
جبار الجبراوي « العراق »
- ٥ - في أصالة الشعر الشعبي
جميل الجبوري « العراق »
- ٦ - عشرون شاعرة شعبية في ثورة العراق
حسين حسن التميمي « العراق »
- ٧ - الايقاع في الهوسنة
د . صبري مسلم « العراق »
- ٨ - الشعر الشعبي في الأعراف
عبد المحسن حداد « العراق »
- ٩ - الايقاع والشعر الشعبي
الحاج هاشم محمد « العراق »

التراث الشعبي ، ويكون مقرها بغداد . وتتألف
الأمانة العامة من مجموعة من الباحثين منهم :

- باسم عبد الحميد حمودي (الأمين العام) العراق
- د. عباس الجرايري المغرب
- صفوت كمال مصر
- أحمد عبد الرحيم نصري السودان
- خالد محمد القاسمي الامارات
- موديس عواد لبنان
- ميشيل طراد لبنان

٧ - يكون د . عبد الحميد يونس « مصر »
رئيساً فخرياً للرابطة ، وذلك اعترافاً من الندوة
بفضله وجهوده في مجال التراث الشعبي .

٨ - توصي الندوة أن يكون محور ندوة
بغداد الرابعة للتراث الشعبي هو « التراث
الشعبي بين الوعي القومي والصورة الاجتماعية »
وتدعو الباحثين من الآن للكتابة في هذا الموضوع
والدعوة عامة للباحثين العرب .

وجدير بالذكر - في النهاية - أن الأسبوع
شمل عدة حفلات غنائية وموسيقية أقامتها
فرقة أم كلثوم ، والفرق الفنية التي دعت
والطربون من السودان ، والاردن ، والمغرب ،
ومصر ، وتونس ، ولبنان . وكان على رأس
الحاضرين الفنان العربي الكبير وديع الصافي ،
والفنان فريد شوقي ، والمطربة نجاح سلام .
والموسيقى المصرية هاني مهني .

وكان من المفترض أن يحضر الندوة كل من
الشاعر المصري عبد الرحمن الأبنودي كي يقدم
بجنا بعنوان « الشعر الشعبي في مصر العربية »
وكذلك الباحث الأستاذ صفوت كمال كي يقوم
بعمل مناقشة لبحث عبد الرحمن الأبنودي ،
بالإضافة الى قيامه بمداخلة عامة لندوة بغداد .
لكن الاثنين لم يحضرا الندوة لأسباب خاصة منعت
مشاركتهما . وبذلك كانت مصر التراث الشعبي
غائبة عن ندوة بغداد ، رغم أن توصيات
الندوة لم تغفل جهود البحث المصري في ذلك
المجال . فلقد اختير الدكتور عبد الحميد يونس
رئيساً فخرياً للرابطة العربية للعاملين في مجال
التراث الشعبي .

توصيات ندوة بغداد الثالثة للفنون الشعبية

١ - تشيد الندوة والمشاركون فيها بجهود
وزارة الثقافة لإقامة ندوة التراث والفنون
الشعبية سنوياً .

٢ - ناقشت الندوة أوزان الشعر الشعبي ،
واعتبرته لا يخرج عن الأوزان العربية .

٣ - توصي الندوة بطبع الأبحاث والمناقشات
في مجلد يحمل اسم الندوة .

٤ - تدعو الندوة الى عمل مقارنات بين الأدب
الشعبي العربي للوصول الى أصول الوحدة
بين الأمة العربية .

٥ - تدعو ندوة بغداد الثالثة للتراث الشعبي
الى إقامة كرسى للشعر الشعبي في الجامعات
العربية .

٦ - انبثق الرابطة العربية للباحثين في



المؤتمر الدولي للرقص الفجري

د. ماجدة ضالح

انعقد مؤخرا في مدينة كوبيو بفنلندا من ٨ : ١٠ يونيو المؤتمر الدولي عن الرقص الفجري بهدف إلقاء الضوء على أصل وتطور الرقص الفجري ، والتعريف على وضعه الحالي عالميا .

وقد نظم المؤتمر مجلس الرقص الفنلندي Finnish Dance council Finland (Knuopio Dance and Music Festival) بالاشتراك مع مهرجان كوبيو للرقص والموسيقى ولجنة الرقص بالمركز العالمي للمسرح التابع لهيئة اليونسكو (International Theatre Institute Dance Committee).

والكتب الفنلندي للمركز العالمي للمسرح (Finnish Centre of ITI) ومنظمة « السيوف » (Ciaff) ، وقد حضر المؤتمر أكثر من مائتي مشترك على مدى الثلاثة أيام ، واستمعوا الى سلسلة من المحاضرات والبحوث المتخصصة من فنلندا والمجر ويوغسلافيا والولايات المتحدة واسبانيا وفرنسا والهندسة والكمبيوتر وجمهورية مصر العربية ، وقد اقتضت أبحاث هذا المؤتمر الدولي على عدد من اللغات الحية هي : الفنلندية والانجليزية والألمانية ، بحيث تناول المتخصصون أوجه الموضوع المطروح من زوايا مختلفة ، فقدمت الدكتورة أنا - ماريا فيليان - سايرو من جامعة هلسنكي محاضرة عن « الفجر - أوجه نظر تاريخية » وكانت المفاجأة هي اعتراض عدد من الفجر من فنلندا والسويد وفرنسا على ما جاء ضمن المحاضرة من « تشويه لتاريخهم » وطلبوا الكلمة لرد والتصحيح بموافقة رئيسة الجلسة السيدة دوريس لاين نائبة رئيس لجنة الرقص بالمركز العالمي للمسرح .

تلك التسمية [من موطنهم الأصلي بشمال غرب الهند عبر فارس والشمات وتركيا الى بلاد أوروبا على مدى عدة قرون .

وقد قدم الدكتور ارنوبيشوفار من أكاديمية العلوم المجرية محاضرة عن « الدلالة التاريخية للفجر المجرين في أوروبا » .

ومن جامعة أولو الفنلندية جاءت الدكتورة

وفى اليوم التالى القى الدكتور فانيسا كوهانوفسكى الفجري البولندي الأصل الفرنسي الجنسية كلمة الفجر ، وهو نائب الرئيس والمستشار الثقافى لجامعة رومونيغيبه بفرنسا ، وعضو اللجنة التنفيذية الدائمة لاتحاد الرومى ، ومبعوث مطلق الصلاحية لدى اليونسكو ، حيث أوضح فيها تاريخ هجرات الفجر « الروم » [حسبما يتراى لهم أن يطلقوا على أنفسهم

الوقت المحدد يتناول كل التساؤلات ، الا أن حماس الحاضرين أظهر مدى الاهتمام بما أثير في شتى جوانب الموضوع .

وقدمت الدكتورة / ماجدة صالح بحثاً عن الغوازي في مصر حظي باهتمام خاص من قبل المشاركين وظهر تقديرهم لما جاء به من معلومات جديدة حول موضوع يحبس به الكثير من الفموس ، ويشجع الدارسين على المزيد من البحث فيه ، وطلبوا نشر البحث في مجلة الانثروبولوجيا (Journal of anthropology)

وقد استهلّت الدكتورة ماجدة صالح بحثها بمقدمة حول الرقص المعروف « بالرقص الشرقي » وهو شكل من أشكال الرقص الخاص بمنطقة الشرق الأدنى وشمال أفريقيا ، وهو ذو تقاليد أشمل وأكثر انتشاراً ، ومن خواصه المميزة تشكيلات مختلفة (للحركة المفصلة) لمنطقة الحوض التي نجدها منتشرة من المغرب الى فارس ، ومن التركستان حتى اليونان الى شمال الهند على أساس أنها تقليد عريق يتسم بالتنوع والثراء في تلك المناطق ، ويمكن تصنيف رقص الغوازي المميز ضمن هذا التقليد .

وقد استدلّت الباحثة المصرية بأوصاف للغوازي من كتابات ومؤلفات القرن الماضي والقرون السابقة له ، وتناولت «ظهورهم ورقصهم واسلوب حياتهم وتقاليدهم الخاصة ، وأوضحت الفرق بين « الغازية » و « المالّة » ازالة للخلط الذي كان سائداً - وما زال - بين المفهومين ، وأعقبت ذلك بعرض جزء تاريخي عن أصول الجماعات الفجرية في هجرات من الهند بدأت في القرن الخامس الميلادي ، واحتمال دخولهم الى مصر في ركاب الحملة العثمانية ومدى صحة ادعائهم الغريب بأنهم « برامكة » مع توضيح صلة العائلة البرمكية بالهند .

وقد ساقّت مجموعة من المسميات المختلفة التي يعرف بها الفجر مع شرح لها في بلاد مختلفة، في تركيا وبلاد أوروبا ومصر وشمال أفريقيا ، واختتمت عرضها حول الوضع الحالي لهذا النوع من الرقص ثم ركزت على رقصات « بنات مازن » بالأقصر ، وهن من جماعة (النور) كما استعانت

لينا كوركى لتلقى بمحاضرتها عن « القيم الجماعية للفجر الفنلنديين ، وتلاها العالم اليوغسلافي الفجري ترايكو بتروفسكي من معهد الفولكلور « ماركو سينكوف » فقدم بحثاً حول « صانعوا الآلات الموسيقية الروم (Rom) وموسيقى الروم القاطنين في سكوبيا » . ومن جامعة كاليفورنيا بلوس انجلوس - الولايات المتحدة جاءت الدكتورة السى دونين لتقدم محاضرتها حول « مناسبات الرقص الفجري » في ولاية كاليفورنيا .

ومن جامعة غرناطة بأسبانيا قدم الأستاذ خوزيه هيريديا « رقص الفلامنكو الفجري » .

ومن الهند تحدثت الدكتورة ويريرا جندرا ريشي مدير المعهد الهندي للدراسات الرومنية (Romani Studies) ومحرر مجلة روما (Roma) والرئيس الشرفي لاتحاد الروم العالمي تحدثت حول (المهرجان الدولي للفجر بالهند) .

ثم قدمت الدكتورة كاتالين كوفالتشيك من أكاديمية العلوم المجرية بحثاً عن « الموسيقى الشعبية للفجر المجريين وصلاتها بأوروبا الشرقية » .

وقدمت الراقصة الباحثة مارجريتا جوردن محاضرة / عرض للرقص الفجري المكسيكي .

وأخيراً قدمت الدكتورة / ماجدة صالح عميدة المعهد العالي للباليه بأكاديمية الفنون سابقاً وممثلة قسم الرقص للمكتب المصري للمركز العالمي للمسرح بحثها حول (غوازي مصر : تقرير مبدئي) وهو ما سنعود اليه .

وفي إطار مهرجان كوبيو للرقص والموسيقى عرضت الفرق الفجرية الفنلندية والأسبانية والمجرية ألواناً مبهرة من فنونها ، واستعان المحاضرون ببعض أعضاء الفرق للتوضيح أثناء المحاضرات ، كما استعانوا ببعض الأساليب التوضيحية الأخرى من أفلام فيديو وسينما وشرائع فيلمية وتسجيلات صوتية أضافت إبعاداً مهمة الى مضمون المعلومات الكثيفة التي قدمت أثناء المؤتمر .

وفي ختام المؤتمر خصصت جلسة خاصة لطرح الأسئلة والمناقشة ، وإن لم يسمح

والاهتمام به من خلال الدراسات العلمية الجديدة
والمؤتمرات والندوات والمهرجانات •

وقد كلفت الدكتورة دوريس لاين بتقديم
تقرير تفصيلي عن المؤتمر ونتائجه الى المركز العالمي
للمسرح مع بحث امكانية نشر ما قدمه المتخصصون
في مؤتمر كوبيو من ابحاث مختلفة •

في ذلك بالشرائح الفيلمية الموضحة أثناء المحاضرة
التي انتهت بعرض عينة حركية لرقص « بنات
مازن » من خلال شريط سينمائي وفي النهاية
أجمع منظمو المؤتمر والمتخصصون والمشاركون على
أهمية انعقاد مثل هذا المؤتمر ، وإشاورت الدكتورة
دونين الى أنه يعد أول مؤتمر عالمي يتناول الرقص
الفجري ، واتفق الجميع على ضرورة الاستمرار

● الأسعار في البلاد العربية :
الكويت دينار واحد ، الخليج العربي ٢٨ ريالاً قطرياً ، البحرين ١٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة ،
لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٣٥٦٠ دينار ،
الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٣٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، النوبة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ،
عزة القدس ١٠٠ سنته •

● الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية
حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب •

● الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (٤ أعداد) ٩٤ دولار للأفراد ، ١٨٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولاراً •

● المراسلات :
مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بلاق ★ القاهرة
تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



د. عصمت عبد المجيد نائب رئيس الوزراء ووزير
الخارجية يقيم سائش شانكر رئيس الفرقة وراقصها الأول



رقصة «تريق المزييزة» من إقليم البنجاب ، وهي رقصة جماعية .



د. عصمت عبد المجيد والسيدة قربت مع أعضاء فرقة
الرفص الهندى فى مسرح الجمهورية بالقاهرة .



الأسبوع الثقافي الهندي

رقصة كلاسيكية قديمة فى إخراج فى معاصر .



محمد عزت في دور
« الملك أبيوسيت الحسن »
ويوسف اسماعيل
« الشاطر حسن »

الشاطر حسن على مسرح وكالة الغوري

من نشاطات الثقافة الجماهيرية في
الاحتفال بشهر رمضان المبارك كانت عروض
الفرق الشعبية إحدى الظواهر التي ميزت هذه
النشاطات الفنية ، التي واكبت معارض الفن
التشكيل والحرف البيئية ، والعروض
الشعبية العامة للثقافة الجماهيرية .

▶ أمانى ابراهيم
في دور « المهرة »



◀ يوسف اسماعيل
دور « الشاطر حسن »





الفنون التشكيلية والأدبية

من معروضات الجمعية الأهلية للفنون الشعبية



الطرق على النحاس في أعمال فنية حديثة من
معروضات فنان الثقافة الجماهيرية
بالحسين .



الحصان ولعبة الخطيب من أعمال الفنان سيد عبد الرسول



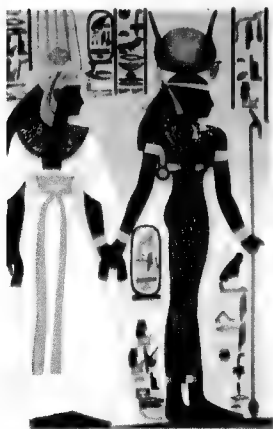
الموكب الصوفي للفنان سيد سعد الدين



المِصْرَتَا النَحِيَا

الحياية من أهم الحروف الشعبية المصرية
التي تتميز بالأصالة والجمال في الإبداع الفني
الشعبي المصري .

اثنان من صبية الحاج سيد ططاوى أثناء تنفيذ العمل .



استلهم التراث المصري في أعمال الحياية .



بسملة على شكل طائر . .



الحاج سيد طنطاوى من أشهر فنانى الخيامية التقليديين



الزخرفة الهندسية سمة . . أساسية فى
أعمال الخيامية التقليدية وفى الصورة
جزء من « الترك » تظهر به الزخارف
الهندسية كنمط مميز فى فن
الخيامية .

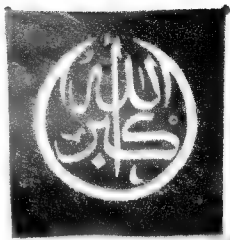
استلهم الحياة الشعبية فى أعمال الخيامية الحديثة .



معايشة الفنان المصرى المعاصر لثقافته
التقليدية هى فى واقعها الجمالى تحقيق
لعملية التواصل الثقافى فى الإبداع
الفنى ، وتعبير عن حيوية التراث وأصالته
المأثور .



رجل يبيع أسماك وامرأة تشتري منه



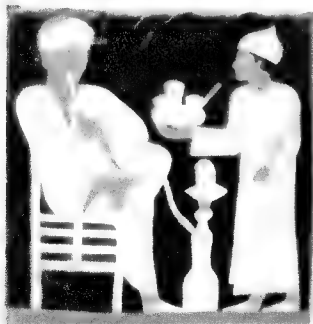
الله أكبر داخل الحلال



تنفيذ لوحات فرعونية جدارية على القماش في احتفال الحياوية



بائع العرقوس

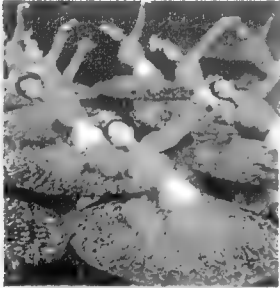


رجل يجلس على المقهى وصبي المقهى يقدم له الطلبات



بائع الفول

الرقص الشبي الصيني



رقصة الطاروس



رقصة السابن والعنفوت في سطر الحظ و لآر دهر



رقصة المرائس



▲ رقصة الشبح تنوع كوي يداعب الحفايفش

▼ رقصة الأسد



جداريات الحج

وداد حامد

جرت العادة عند معظم الأهالي في البيئات الشعبية سواء في القرى أو في الأحياء الشعبية في المدن ، أن يزینوا منازل الحجاج قبل عودتهم من الأراضي الحجازية بعد أدائهم لفريضة الحج ، فتُظَلُّ البيوت من الداخل والخارج كما تصبغ الأبواب والنوافذ • أما الواجحات فتُزین بالرُسوم الملونة والكتابات المعبرة عن هذا الحدث •

وتعتبر هذه الرسوم والكتابات الجدارية وسيلة للترحيب والتهنئة للحجاج بسلامة الوصول كما أنها في الوقت ذاته تتخذ كوسيلة للإعلان عن قيام صاحب الدار بأداء تلك الفريضة •

وقد يقوم بعمل تلك الرسوم الجدارية والكتابات خطاطون من المنطقة يحترفون هذا العمل - بجانب أعمال أخرى - ويتلقون في مقابل ذلك أجرا ، أو قد يقوم به البعض من أهالي الحاج أو صدقائه ممن تتوفر لديهم القدرة أو بعض الموهبة في الرسم والتلوين •

وقد تكتب بعض الأحاديث النبوية مثل (ما بين قبري ومنبري روضة من رياض الجنة) أو (من زار قبري وجبت له شفاعتي) •

وقد تكون الكتابة هي تلك العبارات التي تقال في تلك المناسبة مثل (لبيك اللهم لبيك) أو (اللهم صلي على النبي) أو (ألف مبروك يا حاج) أو (حج مبرور وذنب مغفور) •

والرسوم أيضا لها أشكالها المتعددة • فقد تصور مشهد الكعبة المشرفة وعليها الكسوة الشريفة ، أو تصور مقام النبي (صلعم) أو غار حراء أو عملية ذبح الفداء • كما يتكرر رسم وسائل المواصلات التي يتخذها الحجاج للوصول مكة المكرمة سواء كانت وسائل قديمة أو حديثة مثل الجمل والقطار والباخرة والطائرة •

وهناك أيضا من الوحدات الزخرفية الأشجار الخضراء المورقة وأحصى الزهور بألوانها الجميلة

وسواء كان هؤلاء الرسامون نصف محترفين أو هواة فإنه من الملاحظ من خلال معظم النماذج التي شاهدناها وقمنا بتصويرها أنهم يبدعون في التعبير وتشكيل وحدات رسومات الجدارية ما بين وحدات مصورة أو كتابات تتشكل في تنوعات جميلة ومعبرة •

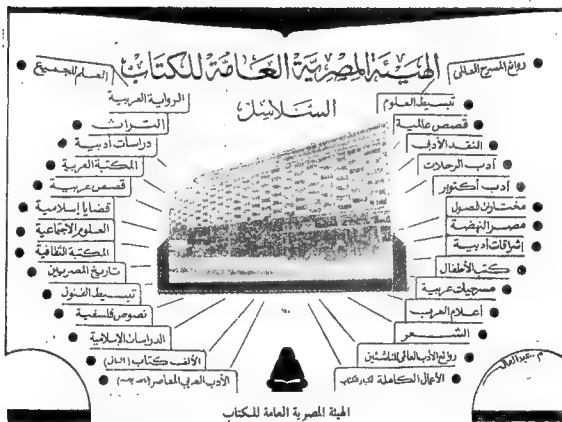
والخامات المستخدمة في تلك الرسوم والكتابات هي غالبا خامات جيوية وغراء - وقد تكون ألوانا زيتية أو أشتباها ، أما من ناحية الألوان فهي صريحة وزاهية •

من الملاحظ أن هناك الكثير من الكتابات والأشكال التي يتكرر ظهورها على حوائط منازل الحجاج • أما الكتابات المتعددة التي يتكرر ظهورها فهي تشير إلى بعض الآيات القرآنية التي تتعلق بفريضة الحج مثل (وإذن في الناس بالحج أو (البسمله) •

يرسلون كل عام الى مكة محملا يحمل صرتهم
وهداياهم بالاضافة لكسوة الكعبة • وكانت تلك
الهدايا توضع على جبل يزين بالفخر زينة ويسير
امام ركب الحجاج في موكب عظيم • وكان
الاحتفال بدوران المحمل وطلوعه وعودته من اكثر
الاحتفالات التي ينتظرها الناس جللا وكان
للمحمل ذاته قداسة خاصة لدى جميع المسلمين •

وهذه غالباً وحدات توضع لاستكمال الجانِب
التشكيلي •

ومن الرسوم الشائعة والتي ألفنا رؤيتها
على جدران منازل الحجاج تلك الرسوم التي تمثل
المحمل وهو محمول على ناقه يقودها جمال وقد
نرى خلفه موكب الحجاج وقد نراها بدونه •
ولفترة طويلة مضت كان ملوك مصر وحكامها



نصوص من فن الموال

جَمَلٌ وَتَجْرُوحُ .. وَتَحْتَ الْجَذْمَاءِ دَارِي
لَا الْجَمَلُ قَابِلٌ آهْ ، وَلَا الْجَمَالُ بِيَهْ دَارِي
الْجَمَلُ شَائِلُ جَمَلِهِ ، وَفَايْتُ عَلَى خِصْمِهِ وَمَدَارِي
يَادِي زَمَانِ الْعَجَبُ !!
دَارِي عَلَى بَلَوْنِكَ .. يَالِي أَتَبَلَيْتُ دَارِي
دَا الْحَقُّ خَايِفٌ مِنَ الْبَاطِلِ .. وَمَدَارِي



غَزَالُهُ بِدَلَالٍ ، يَتِيكِي بِخَتِّهَا الْمَائِلِ
أَكْمِنَهَا أَصِيلُهُ .. يَا خَسَارَةَ الزَّمَانِ مَائِلِ
وَالْمَالُ مَائِلٌ .. اللَّهُ يَنْعَلُ الْمَائِلِ
أَنَا أَتَعْمَلُ إِيَّاهُ لَا بُوْهًا شَأْفَ الْمَالِ ، وَوَدَّعَهَا
جَتٌ تَضْرِبُ الرَّمْلَ .. فَكَرِهَ الرَّمْلُ يَنْفَعَهَا
إِنْجَبِلْ وَدَّعَهَا .. وَلَقْتُ بِخَتِّهَا مَائِلِ



عَايِزٌ مِنْ عَايِزٍ .. مَيِّصَحُشْ يَكُونُ عَايِزُ
إِخْصٍ عَلَيْكَ يَا زَمَنَ .. مَا بَتَدِيشُ لِلْعَايِزِ
لَوَادَيْتِلْهُ يَوْمَ .. يَبْضِخُ تَانِي يَوْمَ عَايِزِ
فُوتَ عَلَى عِدُوكَ لَا يَسْ زَيْنِ
مَا يَغْرِفُشِي إِنْ كَانَ مَعَاكَ .. أَوْ عَايِزِ
كُلَّهَا بِالْمَلْحِ .. وَلَا تُقُولُشِي لِلْخَسِيسِ عَايِزِ

— جمع وتلوين : عبيد العزيز رفعت —

— الراوي : محمد توفيق خلف الله — القلاوية — أبو مناع مرتضى دشنا — ١٩٨٦ —

أنا صاحبت صاحب وكنت على الزمن وياه
 مشى فى طريق الوفا أخلصت أنا وياه
 وجبت صنف العيش بالملح كلته معاه
 صاحبنى صاحب صاحب نسينى ياناس وتركنى
 قلت له : ليه يا صاحبنى بعد العشرة تتركنى
 قال لى : خلاص ، حكم القدر وده حكم مش فى ايدى
 أنا قلت : يا تاجر الملح ماتقولشى يا ملح يا رشيدى
 يا تاجر الملح سمى الملح ما تمرشى
 عاشرت ناس أكلم زادى ما تمرشى
 وزرعت نخل الوداد يطرح تمر ما تمرشى
 أصل الحسيس مهما هاتعمل معاه برضه ما يتمرشى

غريب بكى وناح وقال : ميتا الدموع تنشف (١)
 ويروق قلب الغريب ، من ألم الدلال انشف (٢)
 الراجل الجد فى الغربة يصون عرضه
 تبقى مشيته جد ، ولا حدش يهون عرضه
 والحى برضه على طول الزمان ينشف (٣)

أمانه يا طبيب تعال شوف جرح العليل وبكاه

(١) وياه ، معاه ، وجبت : أحطرت ، وده وهذا ، مش فى ايدى : ليس ييسدى ، ماتقولشى
 لا تلى ، ماتمرشى (١) : أى أطلق على الملح اسمها يتعلق بنتيجته وليس بمكانه ، ماتمرشى (٢) : أى لم
 يقد ، ماتمرشى (٣) : لم يطرح تمرا ، ما يتمرشى لا يفيد معاه شيء .

(١) متى الدموع تجف .

(٢) قد شفه ألم الدلال والغربة .

(٣) أى يرى ، وهى صياغة شعاعية للقول السائر « مسير الحى يتلاقى » .

دمعه سال غرق الفراش ، وبكاه
أوصيك ياخال ، أوصيك ياعم
صاحبك اللي ما ينفعك وانت على الفراش عيان (١)
وقت الممات قوله يوفر دممته وبكاه

أمانه ياطبيب القلوب بالليل ما بتنامشى
والنوم جفاني وحتى الأكل ماياكلشى
وبقالي مده طويله وأنا نايم على فرشى
قالوا لى نجيب لك طبيب أنا قلت ما أعرفشى
ماجه طبيب القلوب ، كشف عليا وقال لى ماتخافشى
دواك عرفته يا كامل (٢) وانت كنت ماتعرفشى
قلت له فين الدوا ، واللى توصفوا يمشى
دواك تزور النبى قوم يللا ماتنامشى
أنا قلت أزور النبى لو ع القدم هامشى
أنا لما رحى الحجاز للهاشم القرشى
ودخلت يا با المقام ورفعت فيه رمشى
وجدت الروضه الشريفه جمالها ما وصفشى
ياللى أنت قلبك بذكر النبى مشقول
قوم انفق المال على زيارته ماتبخلشى

(١) مريض وعليل .

(٢) الرواية : كامل عبد الرازق حباس - قرية الرقة القريبة - العياط ، ٣٠ سنة - فلاح ومنشد
دينى . وقد ذكر اسمه بالحوال كمادة للنشيد فى ذكر الأسماء ضمن مواريلهم .

من فنون الرقص الشعبي المصري (اللعب بالعصا)

لعبة التحطيب

تبرز فيها مهارة وفتوة اللاعبين ، او كما يقول الشاعر الشعبي

(انا ولد زان يلعب .. يلعب بالخطب والزان)



sein in Cairo where the people enjoyed didan in the pavilions at the Quarter of al-Hus-sents some of the activities held during Ramaf-ferent kinds of folk-arts. He speaks also of the folk show «Al Shater Hassan» performed by the troupe of Folk artists on the stage of Wikalet Al-Ghouri and presents a criticism in which he compares the show with the text of the folk-tale.

Mr. Mohamed Adel Nada attended the Seventh Gallery of the National Association for Fine arts in the centre of arts at Zamalek. It included a number of artistic works that were inspired by the Egyptian environment.

Mr. Mohamed Hi'al gives in «Tour of Folklore» an account of the celebration carried out by the Indian Embassy in Cairo on the Occasion of the 40th anniversary of Indian Independence.

Mr. Shams al Din Musa spoke of the celebration of Bagdad's Day as well as Bagdad's Symposium for folklore.

Dr. Magda Saleh presented a report about the International Conference for the gypsy dances, held in Finland. Egypt took part in this conference by sub'mitting a theme about the «ghawazi», written by Dr. Magda Saleh.

The Editor

Dr. Abdel Hameed Yunis, through displaying the numerous subjects, in these studies, gives stress to the importance of laying plans for serious scientific studies in the field of arabic folklore. He says that every scholar, specialized in a particular field of folklore, should concentrate to record its constituents and characteristics, so that we may be able to find out the features of our culture and civilization. He hopes that the Arab reader will have a book similar to that of «The American Folklore», which includes the product of the works and views of Arab folklorists.

The Writer Aladdin Waheed poses one of the most important questions, concerning the literary heritage, in general, and the folk tradition, in particular.

To what extent is the writer legally free in displaying and analysing the literary heritage ? This question is posed after the recently published study of the poet Taher Abou Fasha, concerning the book entitled «Hazz Al-Quhouf fi sharh Qasidat Abi Shadouf». This study bears the same name, annexed with the Words «display and analysis.» Mr. Aladdin Waheed is of opinion that the poet, in his study, violated the rules, observed in dealing with a text from the literary heritage. First he published his study under the name of the original book, which is not, at the present time, available to readers in the libraries, without pointing out to the fact that his study is not the original well known book. And secondly the poet believes that modern and contemporary writers have the right to modify the literary heritage, in the manner, which they judge to be suitable. After refuting this assumption, the writer comes back to the study, prepared by Mr. Taher Abou Fasha and says that it is confusedly written, because it omitted details, which should have been left intact. Moreover he says that the study, entitled «Hazz al-Quhouf» is devoid of the most important features, concerning speaking of taxes imposed during the Ottoman period. Instead of displaying

the book «Hazz Al-Quhouf», in the light of folk conceptions and people's culture Mr. Abou Fasha refers to sources, which have no connection with these folk conceptions and the literature which interprets them. This is due to the fact that he did not seek for the connection of the style of Youssef Al Shirbeeney with the heritage of common people and the development of their dialect. He did not search also for the difference between his own vision and that of other writers who dealt with jesting and humor in Middle Ages. This important matter was noticed by **Dr. Shawhy Deif** in his book entitled «Jesting in Egypt», Mr. Ahmad Ameen in his book «the dictionary of the Egyptian customs, traditions and expressions, and Dr. Abdel Latéef Hamza, in his book «The rule of Karakoush». Mr. Taher Abou Fasha pointed out to the fact that the book «Hazz Al-Quhouf, was treated with injustice, but he, with this study contributed to treat it with excessive injustice.

The writer Ismail Gabr presents a review of the book entitled «Labanotation» by Anne Hutchinson, dealing with the analysis and recording of the movement.

The book is named after **Rudolph Laban**, who was interested in the study of movement, and realized a systematic method to use a certain notation which was named after him. The book contains twenty eight chapters, besides the introductions, in addition to six supplements. It is one of the most important basic reference books, which is specialised in the movement and its continuous historical development. Among the introductions, included in this book, there is a foreward by George Blanchien the renowned American choreographer, in which he extolled the role played by Laban by analysing and recording the movement. After a comprehensive study of the movement, the author proceeds to give various details concerning the application of the rules prescribed by Rudolph Laban.

In this issue Mr. Abdel-Aziz Rifat pre-

mes of artistic formation, must occupy a spacious field in children's musical education.

The writer presents specimens of the artistic works, achieved in this field, and points out, in particular, to the great work done by Mrs. Bahiga Rasheed, who collected and recorded a number of children's Songs. He also gives stress to the attempt of the Russian composer **Blasian** to turn the book of Mrs. Bahiga Rasheed into eighty pieces, which can be played on piano. He demonstrated the great role played by **Mr. Gamal Abdel Raheem** in the field of composing pieces of music for children being inspired by the genuine Egyptian folk melodies, in composing new artistic works.

The article, with the examples of musical pieces, included in it, is a call for taking care of the Egyptian child's music, based on folk music. The writer is of opinion that, without this, the educational process will not be complete in the field of rearing musically the Egyptian child.

The next study, about the 'folk chinese dance', by Dr. Ghobrial Wahba, takes us to the world of movement and rhythm, to overlook one of the oldest arts which man knew, on the one hand, and one of the oldest civilizations, which had a considerable effect on the human race, on the other. Therefore it is natural to begin the study with an introduction about the role, played by dance in the ancient civilizations and societies, like the civilization of pharaonic Egypt and the Greek civilization. He then points out to the important position which the dance occupies in the formation of the civilization of the Chinese People's Republic, tracing the historical beginnings of the «dance of the six eras», which is considered one of the oldest Chinese dances, as it goes back to the eleventh century B.C. He then proceeds to our present time.

Dr. Ghobrial Wahba, in a docile style, deals with the archaeological discoveries which assert that the art of dancing in China goes back to the Modern Stone Age and Dr. Gho-

bral Wahba speaks of other dances, which prevailed in the reigns of certain chinese dynasties and the music bands, established in these times. Dr. Ghobrial Wahba speaks of the most important modern pioneers, who devoted themselves to studying and discovering a chinese theatre for folk dances. He also displays the most prominent dances in this period, and points out to the fact that after setting up the Chinese People's Republic there was a tendency to maintain the folk dances and rearrange more than two thousand dances from 1949 to 1966, became later the basis of the book entitled «The Folk National Dance», which was the first book of its Kind in the history of the chinese dancing. Dr. Ghobrial Wahba speaks of the most important dances and folk shows, presented by the Organization of the Chinese Dance in many vestivals. He also deals with the subjects of some dances. He points out to the changes which occurred to them, and which aimed at refining them and maintaining their genuine traditional folk character. in order to combine the vigor of content with the beauty of form.

Prof. Dr. Abdel Hameed Yunis contributes to the magazine with a review of the book entitled «The American Folklore», translated into Arabic by Nazmy Luqua. It aims at revealing the collective features of the characters on the American continent, which includes racial communities of different origins.

The book contains a number of studies which deal with American folklore.

The subjects of this folklore are diversified owing to the variety of natural environments and racial origins in the American continent. Dr. Abdel Hameed Yunis draws our attention to the fact that these studies are not merely a summary of observations or analytical studies in a certain field of folklore, but they draw the attention how study of folklore may help in developing folklore and rendering it submissive to the requirements of modern time. It is a question which involves the interest of many contemporary folklorists.

in the quarter of Khiamiya in Cairo which is one of the oldest quarters, distinguished with its Islamic character.

Dr. Medhat Al Gayyar, in his study entitled «Celebration of Consolation» deals with a new field of interest of the magazine, thanks to the remarks of our dear readers, who demanded to take care of the artistic forms, which depend basically on folk elements, and to attempt to evaluate these works in their relationship with folklore.

In his study, **Dr. Medhat Al Gayaar**, introduces the first dramatic text, specially written to be played. It is one of the consolation texts which deals with the tragedy of Al Hussein's murder. The text is called «the tragedy of Kurbala», «the tragedy of Al Hussein», «the passions of Al Hussein», and «the martyr of martyrs».

The writer sanctions a text, prepared by Dr. Mohammad Aziza, taken from a French text, translated from an English text which in turn relied on Persian and Arabic texts and manuscripts. Dr. Al Gayyar chose this text because he is of opinion that it benefited from the general framework of the renowned historical incidents, and employed the techniques of the theatre for folk celebration. This choice presents a double problem, because the text is translated from French and English languages, on the one hand, and because it is the summary of many texts, which were dramatically prepared, on the other. Hence we have numerous texts which are chosen and interwoven in a single text. Therefore the writer finds that it is necessary to deal with the «technique» employed in the text, in general. Then he deals with the content, incidents and characters, as being interturned units, through which he studies the notion of consolation and its moral and aesthetic ideals. For this purpose he chose the second section of the book, concerning the «passions of Al Hussein», as being the section which is full of conflicts, incidents and movement, in addition to the fact that it relies on the dialogue. It is contrary

to the first and third sections which rely on quotations. The writer points out to the first section as being the historical, psychological, and religious background of the text. He also points out to the third section, as being a continuity of the folk conception of the myth.

In the second section, to which **Dr. Medhat Al Gayyar** confined his study, he deals with the dialogue, symbol, miracle and plot, to gather all the threads, in order to realize the prophecy which predicts the destiny of the murder of Al Hussein. These gather once again in the acceptance of Al Hussein to meet his fate. The writer then proceeds to draw out that the archetype of the «redeeming hero» or the «saving hero» was portrayed in a popular figure, in this section, dealing with consolation. He asserts that we are in the presence of a folk text, written to be conformable to a special folk conception of religion, caliphate and swearing fidelity to a sovereign. It is addressed to the public on an occasion having a special character and social, political, artistic and psychological functions.

Dr. Al Gayyar concludes his article by posing a question which is worthy of by being examined, and which is connected with the fundamentals of the Arab theatre and its connections with folk traditions. It is a contestable question, which still needs discussion.

Anyhow Dr. Medhat Al Gayyar is of opinion that this text is the first folk text which assumed the dramatic form before we found out the dramatic text in our Arab literature. It is also the first text in the history of the Arab Islamic theatre

The writer Mohammad Abdel Wahab Abdel Fattah presents a study about «the folk melodies and rearing musically the child». He demonstrates the artistic efforts, which were exerted, and are still exerted, in this important field of rearing the Egyptian child.

In this study he asserts the importance and necessity of the folk melodies, and says that these folk melodies, in their modern fra-

and **Vunt**. He is of opinion that they treat the tales by classifying them into some categories, which are not methodologically defined. He then proceeds to criticize the classification of **Voikov** who adopts the classification of tales according to the subject with which they deal. He does not disregard the classification of folktales by **Antti Aarne** and the mistakes which he made, and which do not lessen the value of this great work, although it did not decisively solve the problem of classifying the folktales. The author asserts that the classification does not follow the description, but what matters is the description, which takes place in accordance with a plan, previously made for the classification. He is of opinion that the skeletal study of all the phenomena of the folktale is the necessary condition to study it historically. The study of the obligations, imposed by the form, conducts the study of the obligations imposed by it. The only study which fulfills these conditions is that one which reveals the laws of structure and it is not the study which provides a superficial list of the formal processes in the art of the folktale. In fact Mr. Abdel Hameed Hawwas and Miss Soheir Fahmy, by translating this valuable book, which represents a landmark in the history of the folk studies, render a great service to the Arab reader and we hope to introduce the complete chapters of this book, to be available to our readers.

The folk text presented by **Mr. Mohammad Hussein Hilal** is a long folktale. It is about the daughter of a fisherman who died and left her a treasure, which the thieves tried to steal through trickery. The girl took notice of that matter, and asked their chief to go to a certain person to bring her his tale. She promised to marry him if he managed to do that. He went to this person, who in turn, sent him to another, and so on till he finally returned to the girl, after learning a great lesson, and getting rid of many evils, hidden inside him. He finally went away, leaving her alone. Within the tale, called «the frame», a group of tales, told by the persons, whom the chief

of the thieves met is created and from each tale a preaching, which is the result of a certain experience, is drawn out.

Mr. Mohammad Hilal took care of presenting the tale as it was collected through fieldwork. He explained the ambiguous words and commented upon them so that the folktales might be available for students as a folk material which could be examined from different points of view.

The study of **Mr. Tareq Saleh Saeed** is about the art of making tents, known as «*Khiamiya*». In his historical introduction he deals with the roots of this old folk art. He displays the origin of the word «*Khiamiya*» by looking into the dictionaries and encyclopedias. He speaks of the method used in decorating the canvas of the tents by embroidering it with material. He says that it can be traced to Ancient Egypt as f.e. there are some pharaonic dresses, ornamented with ribbons, like the garment of **Tutankhamen**, preserved in the Egyptian Museum, as well as some variegated belts, which go back to the New Kingdom. The writer passes from the pharaonic period to the Greek period, then the Roman Period and arrives to the Islamic period. He deals with the emblems and a certain method of embroidery ascribed to a city on the Caspian Sea. He pointed out to the characteristics of this method of embroidery, distinguished with its drawings and ornaments. It became widespread in Iran, in the eighteenth century. After pointing out to the Inns and Khans in Cairo the writer proceeds to his fieldwork, demonstrating the steps followed to carry out these different ornaments and drawings in making the «*Khiamiya*». He speaks of the raw materials, employed in this craftsmanship, and the kinds of ornaments and colours used in it, and their relationship with the notion of decoration. He deals also with the kinds of tents and similarly produced products.

Mr. Tariq Saleh concludes his article by giving the definitions and idioms, circulating

enjoys the physical and the intellectual skill, and is characterized with strength and intelligence. This means, as Mr. Farouk Khourshid says, that heroism is no longer representing the ideal of the community, i.e. the Knight, but it represents one of the common people, who takes vengeance for what he suffered from injustice and oppression by acting in an intelligent and cunning way. This makes the common people pleased with his skills as they combine mocking at the enemy, and triumphing over that enemy. Moreover he gives practical explanations to assert what he says.

Mr. Farouk Khourshid concludes that our folk legends are full of complete and valuable constituents for comedies and tragedies. The writer poses a question which is worthy of discussion. We ask the scholars to give their opinions about this matter. This study leaves the door wideopen for creation and inspiration. We ask the playwrights to re-read this rich heritage and look into it, as Mr. Farouk Khourshid did and is still doing.

Next study deals with the book entitled «Morphologie du conte by V. Propp, which is one of the most intellectual works, that contributed to formalize a new stage in the studies of folktales. In this study Mr. Abdel Hameed Hawwas, in collaboration with Miss Soheir Fahmy translated this important book, in the field of the study of folktale.

Mr. Abdel Hameed Hawwas gives a brief note about the scientific climate, which prevailed in Europe and Russia, at the end of the nineteenth century, in the study of human phenomena. He indicated how V. Propp combined, in his book, the two methodological projects that prevailed during this period, sanctioning the main notion that lies concealed behind them. The translator does not disregard to point out to the misestimation that pursued the work of Propp, whether in his country Russia, in 1928, or in other countries in the late fifties and mid sixties, when it was translated into English, French and Italian languages. He does not disregard either to point

out to the fact that some critics in the Arab countries dealt with that work, without giving a complete translation of it, attaching it to the structural current at one time, and to what they called the morphological current at other times.

The translator gives the reasons why he deferred the translation of this important book and indicates how he translated it, in collaboration with Miss Soheir Fahmy from the French version, and revised it at one time, and to what version of the same text.

«Morphology of the tale» is, in fact, an indispensable book for the scholars who are specialized in the study of folklore, in general, and the study of folktales in particular. Hence the translation of this book by Mr. Abdel Hameed Hawwas, and Miss Soheir Fahmy, presented to the magazine, is very important, and we shall publish it in the following issues.

The «Morphology of the tale», after a brief introduction, deals with the origin of the word «morphology» which means the study of the forms. He says that the study of the morphology of the tale can actually be done, in an accurate way, similar to that used in the study of the morphology dealing with the form and structure of organisms. This is absolutely true in regard to what is called «the amazing tales» The author then deals with the problems and obstacles which he faced when writing his book and shows how he overcame them. In the first chapter of this book he demonstrates the problem, which faces the study of the folktale and sees that it is a methodological problem.

In that introductory chapter he tries to shed light on the attempts to classify the folktales and asserts that the accurate classification is considered the first step to the practical description of the tale, to know its essence. The accuracy of the study depends on the accuracy of the classification. V. Propp enumerates the mistakes included in the classifications, existing in his time, made by Avanasiev

the most renowned scholars of this school such as **Andrew Lang**, **Macloch**, **Taylor**, and **Sir James Frazer**. He displayed the most important works of those great scholars in the fields of folklore, in general, and in the field of the study of folktales, in particular.

Then he deals with another school which had a great influence on the history of folklore and still has influence on it. It is the Finnish school, which adopted the historical and geographical method in the study of folklore. He gives stress to the most important achievements of this school. Specially in the field of the folk narrative. He also gives the history of a group of the most prominent Finnish folklorists (**Elias Lonnrot**, **Kaarle Krohn** and **Antti Aarne**). He showed their efforts, and displayed their works, studies and researches, specially those dealing with the «**Kalevala**», the famous Finnish epic, which was collected by **Elias Lonnrot**. He gives an account of the Index of Tale Types, prepared by **Antti Aarne** and **Sith Thompson**. Mr. **Rushdi Saleh** concludes his study with some important remarks about these schools of folklore, giving us his presentation of the development of the science of folklore which relies on field work in collecting the folk materials, which pass from hand to hand. Then they are classified and examined.

The next study is about jesting and humorous attitudes in folk literature by Mr. **Farouk Khoureshid**, who is one of the most prominent scholars, who devoted their energy to the study of Arab folk legends. He aimed at proving the originality of the arts of narration in our Arab tradition, in addition to his continuous effort to point out to the authenticity of the study of folk literature with its numerous kinds, in the same way as he devoted himself to it and excelled other scholars in it.

He begins his article with an adequate introduction, in which he deals with the term «**jesting**» explaining and analysing it. He believes that all what causes laughter, whether

it is a verbal dissimilarity, a constitutional defect, an anomaly or an obvious contradiction to the ways of life, may be included under the term «**jesting**». He says that «**jesting**» is not the same in all cases, but it may be the result of many things which differ from each other in their causes and nature but they finally form the material of «**jesting**». Mr. **Farouk Khoureshid** points out to the fact that Arab literature, in its different periods, knew many kinds of the components of the elements of «**jesting**» in poetry and in prose. He is of opinion that satire is a kind of «**jesting**», but it sometimes culminates in insulting and hurting others and instead of exciting laughter it excites hatred. Mr. **Farouk Khoureshid** then proceeds to prose and points out to the anecdotes, scattered in books dealing with literature, commentaries and history. He finally speaks of the works, devoted to this purpose, among which he cites **Kalila** and **Demna**, etc..

Mr. **Farouk Khoureshid** gives stress to the study of folk legends as being integrated folk works, in order to demonstrate the spirit of humour in them, starting with the legend of «**Antara bin Shaddad**», the legend of «**Hamza Al Bahlawan**», the legend of «**Amira That El Himma**» as well as the legend of «**Al Zahir Bibars**» and ending with the legend of «**Aly Al Zeibaq**».

In this interesting study Mr. **Farouk Khoureshid** underlines the importance of the secondary character — the assistant of the hero — in the said folk legends. This character is marked with intelligence, guile and ability to make tricks and thus generate jesting and create the funny attitudes, in order to ridicule the enemies of the hero, who is, unlike his assistant, distinguished with strength, seriousness and military skill. The two characters i.e. the hero and his assistant constitute an unity which is found nearly in every folk legend. This is an old tradition which began with the legend of «**Antara**» and continued to be found in all the following folk legends, till we reach the legend of «**Aly Al Zeibaq**». Here the two characters are combined and the hero

THIS ISSUE

Perhaps we feel once again, on introducing this issue, that we are indebted to our dear readers to whom we hope to give back their debt in full, because the last two issues were received with an enthusiasm, which excelled all what we expected. Hence we are very happy and anxious as well. We are very happy because we could gain the respect and confidence of new readers. We are anxious because we are hard upon ourselves and try to make every issue not less than that one, with which we recommenced publishing this magazine. Nevertheless we want to raise the level of the publication which we have achieved, being loyal and respect full towards our dear readers.

Considering this fact, we cannot express our joy when we came upon a collection of valuable studies, prepared by the late pioneer **Ahmad Rushdi Saleh** and which were not published during his lifetime. In order to give to the spirit of that great pioneer its due in full, and in order to satisfy our dear readers, who supported the magazine and preferred to enrich it with their remarks in their letters overflowing with love and encouragement, we asked the **Mrs. Rushdi Saleh**, to give us her permission to publish these studies. She kindly granted us this permission. Here we begin with introducing one of these valuable studies in this issue, and we promise to publish the other studies in future.

In fact, one of the reasons why we are happy, in the first place, is that the late **Rushdi Saleh** is regarded as a distinguished pioneer, who devoted his life to folklore and contributed to pave the way for the following generations of Scholars, with the pioneers professors **Dr. Abdel Hameed Yunis**, and **Dr. Saheer Al-Kalamawi**, and established the scientific centres, associations, and committees, which played a great role in establishing the originality of folklore through collecting the folk materials and studying them. He was the first director of the centre of Folklore in Cairo,

which was the first scientific centre for folklore in the whole Arab World.

The first study published in this issue deals with some schools of folklore which have had a great influence on folk studies, starting with the romantic and mythological schools, founded by Grimm brothers in the nineteenth century. He displayed the most important theories, in which these two schools resulted and spoke of the most important objections and criticisms, expressed against these two schools. **Mr. Rushdi Saleh** deals then with the development of folk studies and its relationship with the development of linguistic, historical and social studies, and he speaks of the definitions given to the myth, through the writings of **Max Müller**, **Sir George Laurence Gomme**, **Schwarz**, **Kuhn**, **Wilhelm Manhardt** and other scholars who concerned themselves with the study of the myth and established the mythological school. He then deals with the Oriental school or the Literary school, as called by **Alexander Krappe**, and which was led by the famous German Scholar **Theodore Benfey**, and speaks of what it added to the Mythological school. He gives stress to the Anthropological school, which contradicted many opinions given by the scholars of the Mythological school. He gives the names of

A Quarterly Magazine, Issued By :
General Egyptian Book Organization
July, August, September, 1987 Cairo





Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Editorial Consultant :

Dr. Abdel-Hamid Yunis

Art Director :

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khoureshid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohar

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohri

Dr. Nabila Ibrahim

رقم الايداع ٦٢٨٣ / ١٩٨٧

جبل مبرور



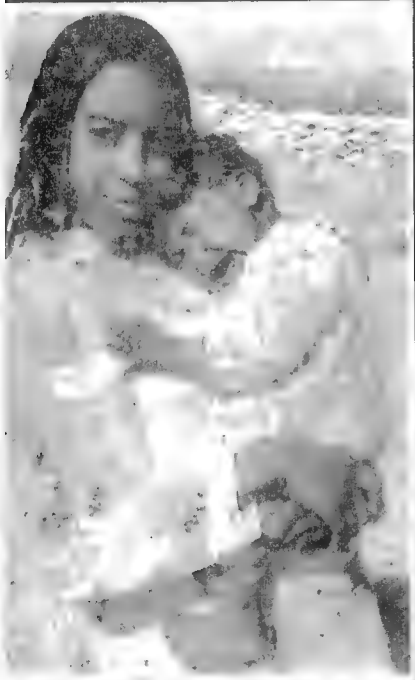
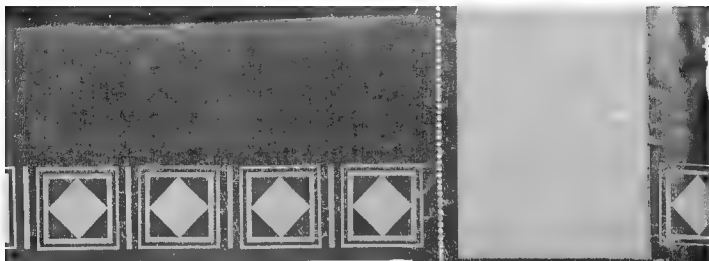
الكعبة المشرفة



الحج المسبوق
ليس له جزاء
إلا الجنة

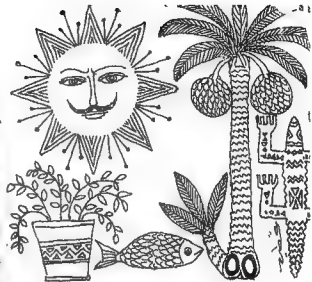
قال صلى الله عليه وسلم
ما بين قبري ومبري

وطني مشكور





الفنون الشعبية



المهنة المصرية العظيمة للكتاب

رئيس التحرير:

١. د. أحمد على مرسى

مدير التحرير:

١. صفوت كمال

مجلس التحرير:

١. د. حسن الشامي

١. د. سمحة الخولى

١. د. عبد الحميد حواس

١. د. فاروق خورشيد

١. د. ماجدة صالح

١. د. محمد الجوهري

١. د. محمد محبوب

١. د. محمود ذهني

١. د. نبيلة ابراهيم

رئيس مجلس الإدارة:

١. د. سمير سرحان

مستشار التحرير:

١. د. عبد الحميد يونس

الإشراف الفني:

١. د. عبد السلام الشريف



العدد الواحد والعشرون

أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر - ١٩٨٧

فهرس

العدد ٢١ : أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٧

الصفحة

● الرسوم التوضيحية للفنان : محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

- صلفية حلمى حسين
- محمد حسين هلال
- عبد العزيز رفعت
- جمال جبر زويل
- انتصار عبد الفتاح

★ صور الغلاف :

- صبحى الشادونى
- افتاة وسيدة من واحة سيوة

- ٣ هذا العدد
- المهرج
- ١٠ سعد الحادوم ودوره فى اللون الشعبى التشكيلية
د. عبد الحميد يونس
- ١٤ الأدب الشعبى العربى : المصطلح وحدوده
د. أحمد على مرسى
- ٢٧ بين الأدب الشعبى وأدب الطفل
د. محمود ذهنى
- ٣٣ العطب الشعبى
أحمد رشدى صالح
- ٤٨ الهول كلمة السالبة فى الأمثال الشعبية المصرية
صفوت كمال
- ٥٧ نهر النيل فى الأساطير العربية
د. قاسم عبده قاسم
- ٦٨ قصة سيدى القريب
عبد العزيز رفعت
- ٧٨ الحكاية الشعبية : عالميتها وأشكالها
ستيت طومسون - ترجمة أحمد آدم
- ٨٥ صناعة السلال والأطباق فى التوبة
رضا شحاته إبراهيم
- مكتبة اللون الشعبى
- سيرة الشيخ نور الدين بين السيرة والإسطورة
والمنفعة
محمد السيد عيد
- ٩٦
- ١٠٩ جولة اللون الشعبى :
القاهرة فى المسجد - الفن التركى - الوفاء
للنيل - معرض حلمى التوتى - السجاد الحريرى
- الدبكة .
- ١٣٧ The Ghawazl in Egypt.
- Dr. Magda Saleh.
- ١٤٢ this Issue

هذا العدد

ما زال كثير من قضايا الفولكلور ، ومصطلحاته ، رغم التقدم الكبير الذى شهده العلم ، جمعا وتصنيفا ودراسة ، يحتاج الى اعادة نظر ، والى تحديد أكثر دقة خاصة فى مجتمعات كمجتمعاتنا ، تشهد الكثير من التغيرات على كل المستويات ، مما يستلزم بين حين وآخر ، أن يقوم الباحثون باختبار ما لديهم من مفاهيم ومصطلحات تتصل بالعلوم التى يتقنون على أمرها .

وتأتى دراسة الدكتور/ أحمد على مرسى عن « الأدب الشعبى العربى - المصطلح وحدوده » لتحاول أن تسهم فى هذا المجال ، انطلاقا من مقولة يتبنّاها كاتب الدراسة ويؤمن بها ، وهى أن كل ثقافة تخلق مصطلحاتها ، واشكالها الفنية الخاصة بها ، وأنه لم يعد من المقبول أو المعقول أن نظل نلث وراء غيرنا لنلوى أعناق ما لدينا لئى يناسبه لكى الآخرين .

وعلى ذلك فهو يرى أن جمع المادة الشعبية من أصحابها وبيئاتها ، واحترام المصطلحات التى يستخدمها أصحاب هذه المادة هو خطوة أساسية فى سبيل تحديد مصطلحاتنا العلمية فى هذا الميدان .

ويتناول الدكتور مرسى مصطلح الأدب الشعبى وحدوده فى كتابات مجموعة كبيرة من المتخصصين والمهتمين بالأدب الشعبى ، وأيضا الهواة ذوى الثوابا الطيبة ، وذلك من خلال منهج تحليلي يهدف الى تبين الأسلوب الذى وفق به هؤلاء جميعا بين خصوصية الثقافة العربية ، وعملية الثقافة الانسانية فيما يرتبط بهذا الميدان ، ايجابا وسلبا .

بما يخدم ثقافتنا القومية ، ويخلص من ذلك الى العناصر الرئيسية فى التعريفات المختلفة التى قدمها هؤلاء الدارسون .

ومن خلال تقريره لمجموعة من الحقائق الأساسية الجديرة بالنظر يقترح الدكتور مرسى تعريفين للأدب الشعبى يضعان فى اعتبارهما السمات الأساسية المميّزة له ، من أنه يعبر عن وجدان جمعى ، وأنه متداول مواء مشافهة أو تدوين ، متفقا فى ذلك مع الأستاذ

وفى محاولة لاستيضاح معالم الطريق - الذى يقول الدكتور مرسى بأنه ليس بالأمر السهل الذى يمكن أن يتم اعتمادا على جهد فردى ، أو خلال فترة قصيرة من الزمن يستعرض آراء هؤلاء الدارسين ومناقشاتهم وقناعاتهم العلمية بتبني تعريفات بذاتها دون غيرها للأدب الشعبى ، مادفا فى الأساس ، ليس الى مناقشة هذه التعريفات ، وإنما الى رصد اجرائي لها مبنى على الاستقراء لامكان الخروج من ذلك بتعريف موحد لهذا الفرع من علم الفولكلور ، رغبة فى توحيد الجهود العلمية

الدكتور / عبد الحميد يونس فى رفضه للمعيار اللغوى كأساس للتفريق بين ما هو شعبى وما هو غير شعبى ، على الرغم من أن أكثر الدارسين قد ركزوا على هذا المعيار ، وكان محل اتفاق غالبيتهم .

هذا وقد جاءنا والمجلة ماثلة للطبع نيا رحيل أحد أعلام المهتمين بالفولكلور ، ودارسيه المتميزين ، خاصة فى مجال الفنون والحرف والصناعات الشعبية وهو **المرحوم الأستاذ سعد الحادى** .

وإذا كنا باسم محبى الفولكلور ودارسيه وباسم مجلس تحرير المجلة ننسى هذا الرائد الكبير ، فإننا نتقدم الى أسرته بخالص عزائنا وفى الوقت ذاته - اعترافا بفضل - نعرض لبعض ما خلفه لنا من دراسات وبحوث . ولا شك أننا مدينون بالشكر والعرفان **لأستاذنا الكبير الدكتور / عبد الحميد يونس** الذى أثر أن ينوب عنا جميعا فى الكتابة عن جهود **الراحل الرائد الأستاذ سعد الحادى** ، تحية لجهوده ، ووفاء لما قدمه للفولكلور المصرى .

ويسهم الأستاذ الدكتور / محمود ذهنى فى هذا العدد بدراسه القيمة « بين الأدب الشعبى وأدب الطفل » التى تضع أيدينا على أهم المنايع التى يجب أن يستقى منها الأدباء والفنانون كتاباتهم وأعمالهم الفنية الموجهة للأطفال ، وهو فى سبيل ذلك يصنف الانتاج الأدبى العربى الى ثلاثة ألوان متميزة هى : الأدب الرسمى ، والأدب العامى والأدب الشعبى ، ويتحدده للسمات والخصائص المميزة لكل نوع من هذه الأنواع الأدبية يخلص الى أن الأدب الشعبى هو هذا النوع الغياض كونه الأدب الذى يصل الى مجموع الشعب بكل مستوياته وطبقاته وأفراد - أو بمعنى أصح - كما يقول **الدكتور ذهنى** هو الأدب الذى يختاره الشعب لأنه يعبر عن شعوره الجمعى العام ، ويؤدى له مهام الفن فى الحياة ، وعلى ذلك يرى أن أهم أسباب أزمة شبابنا المعاصر يتمثل فى حرمان أطفال أجيالنا الحديثة من هذا الزاد الوجدانى التربوى ، بعد انشغال الأهل والجندات عن

تقديمه لأطفالهن فى شكل حكايات شعبية ، هى أساسا وقبل كل شئ يمكن ادراجها تحت « أدب الطفل » وغلبة الأدباء أو تقاعسهم عن تقديم البديل المناسب من تراثنا القومى - كما فعلت الدول المتقدمة - ونشدهم العون من الغرب أو الشرق ، ترجمة ونقلًا ومحاكاة ، غير مدركين أنهم بذلك يمكنون لثقافة مغايرة لتتمكن من وجداننا ، وتصف بأسمى قيمنا ، ويرى أننا بأحيائنا لتراثنا واستلهامه ودرسه وتقديمه كغذاء روحى لهؤلاء الناشئة ، نعيد للانسان العربى ثقته بنفسه ، واعتزازه بقوميته واعتصامه بقيمه ، فنتمكن بذلك من مواجهة المستقبل الملبد بشيوع الأزمات والتحديات ، غير أن ذلك - كما يقول **الدكتور ذهنى** - يتطلب عزما شديدا ، ونية صادقة ، وجهدا غير محدود . وقبل هذا وذاك يتطلب معرفة واطلاعا وثقافة وعلميا ودراسية، ثم ايمانا بتراثنا وقوميتنا ومستقبلنا ، فالتراث الشعبى والدراسات الشعبية أمل المستقبل وجهد البحث فى هذا التراث يفتح أوسع المجالات أمام المنشئين والفنانين ليعطوا لأجيالنا القادمة أفضل عطاء .

ويتناول **الأستاذ / صفوت كمال** فى دراسته عن « العمل كقيمة انسانية فى الأمثال الشعبية المصرية » مفهوم القيمة وطبيعتها ، وعلاقتها بالقيم الثقافية فى الماثورات الشعبية المصرية ويشير الى أن كثيرا من هذه الماثورات لم يجمع بعد جمعا علميا ، وإن ما جمع منها لم تحدد بعد العناصر المكونة له ، أو يصنف تصنيفا دقيقا وفقا للطرز ، أو لواقع العلاقات التى تربط بعضها ببعض ، الأمر الذى لا يمكن معه استقراء مقومات ثقافتنا الشعبية دون النظر الى واقع الحياة التى عايشها مجتمعنا عبر حقب الزمان المتواملة والممتدة بكل متغيراتها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، وبكل عوامل الاحتكاك والتداخل والتزاوج الثقافى التى أسفرت عن تكوين طابع متميز ، أو نمط خاص للثقافة الشعبية المصرية العربية الآتية .

ولا يغفل الأستاذ / صفوت كمال الاشارة الى اثر البيئة والطبيعة والبعد التاريخي والموقع الجغرافي على تكوين هذا الطابع المتميز للثقافة الشعبية المصرية ، والذي جعل من بنيتها التركيبية بنية سوية الشكل ، مصقولة التكوين ومعدة التركيب ، كونها نتاج تراكبات وتداخلات حضارية وثقافية وعرقية وغنائية متعددة ، ويخلص الكاتب من ذلك الى نتيجة مهمة مؤداها أن ماثورتنا الشعبية في استيعابها وتمثلها لهذه العوامل مجتمعة جنحت الى واقعية شديدة الالتصاق بحياة الانسان ومتفتمة ، دون أية نزعة رومانسية حائلة .

وفي ايام موبسوعى بجوانب الموضوع يتنقل الأستاذ / صفوت كمال بين التساريخ والماثورات الحية من امثالنا الشعبية ليدل على قيمة عنصر العمل ، وعلى غايته والعلاقة التكاملية القائمة بين التعبير الأدبي للأمثال الشعبية والخبرة الجماعية المكتسبة من تجربة الحياة نفسها ، لم يبن هذه الخبرة وبين أصحابها ، فالأمثال الشعبية هي محاولة فكرية لتجريد الواقع الى مطلق لظاهر المضمون من خلال مقولة محددة ، هذا التجريد للشكل والحفاظ على المضمون هو الغاية من ضرب المثل ، وهو الذى أعطى للأمثال فى كل مجتمع حيويتها واستمرارها ، بل هو الذى ساعد على انتقالها من لهجة لأخرى ، ومن لغة الى لغة ثانية . ويرى الأستاذ / صفوت كمال - بعد ايراده للكثير من الأمثال عن العمل وتعقيبه عليها - أن حاجتنا الى تدارك ما فى أمثالنا الشعبية من موعظة حسنة وتجارب انسانية متنوعة هو أمر شديد الأهمية للكشف عن مجموعة القيم التى ارتضاها الانسان خلال تجاربه اليومية / التاريخية ، كما أن حاجتنا الى الكشف عن القيم الجمالية فى ابداعنا الشعبى لادراك خصائص ومقومات ثقافتنا الشعبية هي عملية علمية وقومية تحتاج الى خبرات متنوعة تتكاتف جهودها من أجل مستقبل يرتبط . بواقع قدرات الانسان المصرى على صنع الحضارة والحفاظ عليها .

وفي هذا العدد أيضا يقدم لنا الأستاذ / احمد آدم ترجمة لفصل آخر من فصول كتاب

« الحكايات الشعبية » لـ عالم الفولكلور الأمريكى الشهير « ستيت طومسون » حيث يعالج المؤلف فى هذا الفصل موضوعين مهمين ، أولهما : عالية الحكاية الشعبية ، وثانيهما : أشكال احكاية الشعبية . فى القسم الأول يتعرض طومسون لكل أشكال القص مركزا على الحكاية النثرية التقليدية (الحكاية الشعبية) التى تناقلها الناس من جيل الى جيل ، أما كناية او شفاهة ، لذا فهو عند تحديده لمصطلح « حذيه شعبية » يجعله فضفاضا ليشمل كل أشكال القصص النثرى المبون والشفاهى والمتناقل عبر السنين بطريقة تقليدية ، ويرى أن تلك الحدايات كانت تعتمد على مصادر متواتر بها حتى نهاية العصور الوسطى ، وهو ما تؤكده دراسة لمصادر تشوسر أو بوكاشيو ، وكذلك المجموعات الكبيرة المدونة لقصص تختص بها الهند والشرق الأدنى والعالم القديم وأوروبا التى تتفق جميعها فى كونها تقليدية (ماثورة) ذلك أن الأصل فى الحكاية الشعبية هو تقليديتها . وسبورتها الشفاهية ، كما أنها مثل الأنواع الأخرى من الحكايات تتعرض للمعالجة بين أيدي الرواة ويتصرفون فيها على مستويات عدة .

والجدير بالذكر أن الكثير من هذه القصص قد انتقل من شفاة الرواة الى المجموعات الأدبية مما يؤكد أن ليس ثمة ضرورة لأن تكون القصة الشفاهية دائما شفاهية حتى تنتمى بالشعبية .

وفى القسم الثانى يؤكد طومسون على ضرورة الاهتمام بالمصطلحات التى يستخدمها العامة لحكاياتهم الشعبية ، وأخذها فى الاعتبار عند درس هذه الحكايات ثم بعد ذلك يأخذ فى مناقشة المصطلحات المستخدمة للدلالة على أنواع الحكايات الشعبية ، ويرى أن المصطلح الألمانى « ميرشن » هو المصطلح الغالب على النطاق العالمى ، لأنه المصطلح الأنضل والمتفق عليه تماما ، وكى يدل على صحة ما ذهب اليه يناقش الكثير من المصطلحات المقابلة فى الانجليزية والفرنسية ، كما يناقش مصطلحات أخرى مثل مصطلح (ملحمة) و (أسطورة) وغير ذلك ليخلص فى

نهاية الأمر الى أن الحكايات الشعبية في تجاوزها لحدود العصر والمكان ، فانها كثيرا ما تتعرض للتحويل الى صور مختلفة في الأسلوب والهدف القصصى لأن بناء عقيدة الحكاية أكثر ثباتا واستمرارا من شكلها .

وكما وعدنا القارئ الكريم أن نقدم له ماتوافر لدينا من زاد علمي متميز تركه لنا المرحوم الراحل الأستاذ / أحمد وشدي صالح ، فإن هذا العدد يشرف بأن يقدم جزءا من هذا الزاد عن « الطب الشعبي » . وهذه الدراسة في الحقيقة جديدة ، حيث يقدم لها بمقدمة ثرية يعرف فيها بالطب الشعبي ويحدده بأنه مجموعة من الممارسات التي يتوارثها الأبناء عن الأجداد والآباء لمعالجة أمراض الجسم والنفس ، وكذلك مجموعة من الممارسات الموروثة المستخدمة للوقاية .

وهو بذلك يقسم هذا النوع من الطب الى طب علاجي ، وطب وقائي . ويحدد أيضا بعض المصطلحات الشائعة بين الدارسين والعامّة مثل طب الركة ويربطه بالحرافة والشعوذة ، ويستعرض المسميات التي تطلق على المعالج ، كالطبيب والحكيم والمداوي ، والصورة التي ترسمها الثقافة الشعبية لهذا الطبيب ، من خلال الماويل والأغاني والأمثال الشعبية ونصوص الرقي والتعاوين .

كما يسرد لنا في احاطة وشمول ومعرفة عميقة بهذا الجانب من جوانب الحياة الشعبية الأمراض التي تقتضى تدخل الطب الشعبي ، سواء كانت بدنية أو نفسية ، وكيفية العلاج النفسى ، ووسائله وأنواع العلاج البدنى ، كالفصد واجراءاته ، والكلى وضرواته :

وكما قدم لنا صورة الطبيب يقدم لنا صورة المريض ومسمياته تبعاً لنوع المرض ، فهو العيان ، والمبتلى والمجروح والعليل ... الخ وينتهى من ذلك كله الى تقديم قائمة بالنباتات والأعشاب التي تستخدم في علاج الأمراض المختلفة ، غير مغفل للبعد التاريخي المرتبط بهذه النباتات والأعشاب وغيرها ، كلما اقتضى الأمر ذلك .

يلي ذلك دراسة الأستاذ عبد العزيز رفعت ، قصة سيسى الغريب .. اضافة على جوانب النص « وفيها يسعى الدارس الى الكشف عن كيفية تشكل النص ، والعلاقات القائمة بين وحداته وشرائحه ، ثم بين هذه الوحدات والشرائح وبين النص ككل » ويركز الكاتب في دراسته على طبيعة التقنية الشعرية الشعبية في هذا الموال القصصى ، وذلك من خلال تعرضه لبعض المشكلات التي يشهدها النص ، ومحاولة حل هذه المشكلات وبيان دلالتها ، واتساق هذه الدلالات مع طبيعة التجربة دون حاجة الى التماس تفسيرات خارجة عن النص ، أو مفروضة عليه ، وذلك بشكل موضوعي ، يكشف عن ثراء النص وصدقه الفني . ولعلنا نأمل أن يمدنا القراء بما لديهم من نصوص موثقة ، وسوف يسعدنا أن ننشرها لهم ، وبذلك نسهم جميعا في كشف الغطاء عن هذه الجوانب الثرية من تراثنا الفني الانساني .

ويتضمن العدد أيضا دراسة عن صناعة السلال والأطباق في النوبة أعدها الأستاذ رضا شعاعة أبو الجعد تناول فيها فنية صناعة السلال والأطباق في هذه المنطقة والعادات والتقاليد المرتبطة بها وبغيرها من المشغولات الحرفية واستخدام هذه المشغولات الفنية المتميزة في النوبة في تزيين البيوت النوبية .

التي قدمتها الى مؤتمر كووبيو الذي عقد في
فنلندا في يونيو الماضي .

والدكتورة ماجدة صالح تعد دراستها هذه
تقريراً مبدئياً ، يهدف الى تقديم استعراض
جزئي لمجموعة البيانات والمعلومات المتوفرة عن
فئة من الرقصات الشعبية ، ممن ينتمين الى
جماعات قبلية يطلق عليهن في مصر أسماء
مثل : النور - الفجر - الحلب ، كما يطلق على
الراقصات أيضاً اسم « الفوازي » ، يأمل أن
تثير السادة المتضمنة في الدراسة مجالات
بحث متنوعة حول هذه الفئة من الفئات اللواتي
يتعرض فنهن للزوال ، كما تأمل أن يتم تناول
تاريخهن وخلفيتهن الاجتماعية ، الى جانب فنهن
التميز في الرقص والموسيقى بالبحث والدراسة
وأن يتم تشجيع الاستطلاع العلمي في هذا
الاتجاه .

وتضع الدكتورة ماجدة صالح رقص الفوازي
ضمن تقليد فني عريق ، متنوع ومنتشر ، يميز
لونا معينة من الرقص ، عنصره المحدد مجموعة
من الحركات الميَّصلة بمنطقة الحوض ، مما
يجعله مختلفاً عن معظم التقاليد التي تميز ألوانا
أخرى من الرقص ، فضلاً عن أن الإشارة الى فن
هؤلاء الراقصات المصريات في المراجع المتخصصة
يفوق بكثير اجمالاً ما ذكر حول أشكال الرقص
الأخرى مع ثرائها وتنوعها ، هذا ويعود ذكر فن
هؤلاء الراقصات في المراجع الأوروبية الى القرن
السادس عشر ، في حين أفاضت مراجع القرن
التاسع عشر في وصف زيهن ومظهرهن ورقصهن
ولفتهن وأسلوب حياتهن ، وتحزرت كثيراً وهي
تلمس أبعاد أصولهن العرقية وحصول تنابع
سلالتهن منذ العهود الفرعونية، تتعدد النظريات
حول هذا الأمر ، ويكثر الجدل ، غير أن الفوازي

كما احتوت الدراسة على نماذج من فنون
الفناء والأدب الشعبي المتوارثة في المجتمع
النوبي .

وفي ختام مقاله يناقش الكاتب عوامل تغير
واندثار الحرف الشعبية بمنطقة النوبة .

وعن العمل الروائي الأول للدكتور أحمد
شمس الدين الحجاجي « سيرة الشيخ نور الدين »
يقدم الأستاذ / محمد السيد عيد دراسته مكتبة
الفنون الشعبية تحت عنوان « سيرة الشيخ
نور الدين ، بين السيرة والأسطورة والمثمة »
مقدماً لذلك بمقدمة نظرية يحدد فيها ملامح الاطار
العام للسيرة الشعبية ، ثم يأخذ بعد ذلك في
تطبيق هذه الملامح على الرواية ليوضح كم تبدو
الرواية - من هذا المنطلق - سيرة نموذجية ،
ثم يأخذ بعد ذلك في توضيح البعد الأسطوري
للرواية ، هذا البعد المرتبط بالشيخ نور الدين
والذي يتجسد من خلال علاقته بمظاهر الطبيعة
وعالم الروح ، وفي استعراضه للجوانب
الملحمية للرواية في بعده البطولي والقومي
يؤكد الأستاذ محمد السيد عيد على استفادة
الرواية من السيرة الشعبية العربية ، ولتوسعي
كمال التقييم لا يغفل الدارس أن يتعرض لبناء
الأحداث في الرواية وبناء الشخصيات وموامة
إلغة في ارتباطها بذلك . ومع إشارات سريعة
لبعض الهنات البسيطة يسجل الأستاذ /
محمد السيد عيد تفرد الرواية كعمل من الأعمال
الذات لم تشهد الساحة الثقافية له مثيلاً منذ
فترة ليست بالقصيرة ، كما يسجل العمل المؤلفه
بداية رائعة .

ويشرف هذا العدد بتقديم الدراسة المتميزة
للاستاذة الدكتورة ماجدة صالح عن جانب من
جوانب الرقص الشعبي في مصر ، وهي الدراسة

ينسبون أنفسهم الى سلالة البرامكة ، تلك العائلة الشهيرة التي حباها الخليفة هارون الرشيد بعطفه ورعايته في بادئ الأمر ، ثم قضى عليها بعد ذلك ، في حين ترجح بعض الآراء أن هؤلاء الفجر «Gipsy» - كما يعرفون - قد وفدوا الى مصر في ركاب الحملة العثمانية في عام ١٥١٧ م قادمين من تركيا .

وتتعدد ألقاب الفجر في بلاد الشرق التي يقطنونها ، فمنها : « زط أوجات » (Zutt or Jatt) ، سينجانا «Cingana» ، نور «Nawar» ، كريات «Kurbat» ، غربات «Ghurbat» ، غجر «Ghagar» ، حلب «Halab» ، دومان «Duman» .

ومهما يكن من أمر فإن مجموعات غير قليلة من قبائل النور والفجر والحلب ما تزال تعيش في مصر ، ومع الأخذ في الاعتبار الأصل الهندي للفجر ، وهو الأمر المتفق عموماً على صحته ، نلاحظ أن مفرد « نور » هو « نوري » ، والذي قد يكون تحويلاً لفظياً طبيعياً للاسم الفارسي للفجر « لوري - Luri » الذي كان يطلق على ساكن مدينة « Al-RuRi » أو « Arur » بالسند ، ويبلغ بعض المؤلفين الفرس والعرب - على النسب - حد الاعتقاد بنقل قبائل من الزط من بلاد البنجاب «Pnnjab» غرباً ، بامر الملك الساساني « بهرام جور » (Bahram gur) وذلك في القرن الخامس الميلادي ، ومنذ ذلك الحين بدأت هجراتهم المتوالية ولتعليق كلمة « برمك » قالوا بأشتقاقها من الكلمة السنسكريتية «Parmak» التي هي زعيم أو رئيس ، مما يدعم الاستدلال على أن البرامكة بالفعل من أصل غجري .

ومنذ فترة طويلة ونجم النوازي التقليديين أخذ في الأفول ، غير أن تقاليد رقصهن المتميزة

قد ظلت محفوظة بالتواتر لدى بعض العائلات المتناثرة من هذه الفئة ، مثل غوازي بنات مازن بالأقصر ، حيث توجد لديهن مجموعة من الرقصات الأصيلة مثل « رقصة التخت » ، « النعاسي » ، « عشرات الطبل » ، « رقصة الجنيحة » ، « النزوى » ، وكذلك مقدار وافر من الأغاني التقليدية لهذه الفئة .

وقد اشتملت جولة الفنون الشعبية في هذا العدد على عدة موضوعات ، يختص الأول منها ، **بالفنون الشعبية والعمارة في أعالي الصعيد** ، حيث قام الأستاذ/ محمد حسين هلال بتغطية عرض الشرائع الفيلمية الملونة لنماذج العمارة الشعبية في الصعيد الأعلى الذي قدمته الفنانة / صفية حلمي ، مع تعقيب للأستاذ الناقد / صبحي الشاروني ، حيث قدم العرض عمارة منطقة (الجيزة) غرب الأقصر ، ثم عمارة سكان جبل الجيزة التي تختلف عن الأولى من حيث نشاط السكان والبيئة (ملحق الصور) كما تطرق العرض الى عمارة وفنون غرب أسوان حيث تبدأ قرى النوبة التي لم يفرقها السد العالي بطرازها القديم وأشكالها المعمارية المتميزة بزخارفها الخاصة المتعلقة بالمناسبات ، كالزواج والحج والسفر للعمل .. الخ .

وقد أوضح العرض تناسب المباني في تلك المناطق مع المناخ الحار من حيث الارتفاع الملائم للتهوية والسكن الصحي قبل أن تؤدي الضرورات الاقتصادية الى التنازل عن الشكل الملائم لتخفيض الأسقف ، وتتحول المساكن الى علب من الأسمنت تخلو من الجمال ، وتختفى منها الزخارف المعمارية التي كانت تجسمل من مبانيا الشعبية تحفاً معمارية بديعة .

أما الموضوع الثاني فقد دار حول « المؤتمر الدولي الثامن للفن التركي » الذي أقيم بالقاهرة

ولما اثر فيها من مناقشات ، كما يأخذ على الشئ
الاحتفائي للندوة أنه لم يخرج عن الطابع
الرسمي الى المشاركة الشعبية بما يدعم الشعور
بالانتماء للنيل لدى الجماهير .

كما شملت الجولة تعريفا بصناعة تقليدية
ذات أهمية تاريخية ، وهي صناعة السجاد
الحريزى الموجودة بسوق السلاح بحى القلعة
فى القاهرة . ويقدم أيضا الناقد الفنان
صبرى الشارونى تعريفا بمعرض الفنان حلمى
التونى وما اشتمل عليه من لوحات استوحى
الفن الشعبى فى موضوعاتها .

كما تضمنت الجولة عرضا لتجربة مسرحية
موسيقية من اخراج الفنان انتصار عبد الفتاح
غبن قدمها فى قاعة منف بمديرية ثقافة الجيزة ،
وقد قدم الأستاذ عبد الفنى داود عرضا
لهذه التجربة المسرحية الموسيقية .

(المهرج)

مؤخرا بإشراف هيئة الآثار المصرية ، بعد أن طاف
سبع عواصم عالمية من قبل . وقد قام الأستاذ /
محمد هلال بتغطية الجلسة الافتتاحية للمؤتمر
الذى حضرته وفود ست عشرة دولة من مختلف
أنحاء العالم ، علاوة على تغطية بعض الندوات
العلمية التى تتعلق بأبحاث تدور حول الماثورات
والتراث الشعبى ، كما قدمت هيئة الآثار
المصرية والسفارة التركية بالقاهرة بعض عروض
الفن التركى بكل من متحف النيل ، ومتحف
الفن الاسلامى وقلعة صلاح الدين بالقاهرة ،
بالاضافة الى تغطية الرحلة الى رشيد حيث
العمارة التى تعود الى العصر العثمانى من منازل
وقلاع وأسبلة وحصون تحولت جلها الى متاحف
تشهد على حضارة هذا العصر .

أما الموضوع الثالث فعن احتفالات « الوفاء
للنيل » (الندوة العلمية) عرض الأستاذ /
عبد العزيز رفعت ، وفيه يقدم الكاتب لموضوعه
بمقدمة موضوعية يخلص منها الى الخطوط
العريضة لما ألقى فى الندوة من كلمات وأبحاث ،





وَوَرَهُ فِي وَرْدِ لِسَانِ الْفَنِّ التَّشْكِيلِيَّةِ الشَّعْبِيَّةِ

د. عبد الحميد يونس

منذ أيام غاب عن حياتنا الفكرية والفنية رائد عظيم من رواد الدراسات المتخصصة في الفنون التشكيلية • ولقد أسهم في الدفاع عن هذه الفنون وفي الكشف عن ملامحها العربية والمصرية ، ودفعه هذا التخصص الى تصحيح الكثير من الآراء والأحكام المتعلقة بمكانة الطابع الشعبي في الإبداع والتراث جميعا ، وهو من الذين استطاعوا أن يجمعوا بين مفهومين مهمين من مقومات الفنون الشعبية بعامة والتشكيلية منها بخاصة ، وهذان القومان هما : المراقبة - التي تصدر عن الأصالة ، والتطور - الذي يصدر عن مسار الحياة القومية والاجتماعية ، ومن هنا لابد أن نسجل فضل هذا الرائد الكبير وهو « سعد الخادم » في وصل الفن بالحياة والمجتمع في التدقيق والنقد وتاريخ الفنون •

الاهتمام بأثر الحضارة العربية في الموازنة بين ماثور الشعوب • وسجل الأستاذ سعد الخادم ضرورة الاهتمام بأثر الحضارة العربية على الشعوب الأوروبية في مجالات العلم والفن ، وبخاصة في مجال الفنون التشكيلية الشعبية. وهو يقول في كتابه « المؤامرات الاستعمارية على

اتخذ المرحوم سعد الخادم المنهج المقارن بين الحضارات ، ووجد أن ثمرة هذا المنهج يستوجب الدفاع عن التراث الحضاري العربي ، ذلك لأن بعض المستشرقين تأثروا بأحكام غير علمية وغير عادلة في الموازنة بين ماثور الشعوب • وسجل الأستاذ سعد الخادم ضرورة

حضارتنا • ولقد استطعنا أن نصحح بعض الأحكام الشائئة التي كانت تحكم على هذه الذخيرة بأنها ضعيفة في التعبير عن المقوم الحضارى • ولا يزال بعض الذين يتشبثون بأحكام لا تعتمد على المواجهة الواقعية ينظرون الى المأثور الشعبي نظرة استعلاء ، ويحكمون عليه بأنه متخلف ، وأنه من رواسب الماضى مع أن هذا المأثور الشعبى يساير التطور • وقد يعدل من بعض عناصره ويضيف إليها ما يحقق التغير فى الحوافز ، وفى التطور الاجتماعى • والدارس للمأثور الشعبى يعترف بأن هذا التغير بطى ، لأن الوجدان الشعبى ينزع الى استكمال التجربة • والمرحوم سعد الخادم يدرك هذه الحقيقة فيقول : ان « المشاهد فى هذه الفنون، سواء أكانت قديمة أم حديثة ، أنها تنقل لنا - إما فى أشكالها أو زخارفها أو خطوطها - ملامح من تقاليد متناهية فى القدم ، وإلى جانب أن هذه الفنون تسد حاجة المجتمع الشعبى فى الأدوات المنزلية والملبس والأدوات الزراعية والمباني السكنية وغيرها ، نراها تحل فى ثناياها معانى ، ترجع الى طقوس وعقائد وحضارات تلاشت منذ أزمنة غابرة ، حتى يمكن أن يقال انه من النادر أن نجد نوعاً من الفنون الشعبية المحلية لا يمت لتراثنا القديم بصلة » •

واللغة الفنية التي تستوعب جميع وسائل التعبير مثل الكلمة والحركة والإيقاع وتشكيل المادة ، تحمل فى أعطافها معالم العادات والتقاليد وأما ألح دائما على القول بأن التقدم الباهر فى الدراسات الانسانية أثمر نتائج متحققة فيما يتصل بالنظم والقوانين العرفية ، اذ انصسح التماثل والتشابه بين عادات قديمة مبعنة فى القدم وبين عادات لا تزال لها وزانها فى أكثر المجتمعات المتحضرة اليوم •• فاختلاف الأجواء الطبيعية وما يتوقعه الانسان من البرد والحر ومن الاعتدال الربيعي يقابله الانسحاب بالأمل أو الخوف ، ويستعد له بما ينبغي من احتياطات ، ويعبر عن هذا كله بطقوس تحمل البشائر أو النذر ، وتصبح جزءا لا يتجزأ من حياته ومن سلوكه • وربما كانت هذه الطقوس أثرا

تراثنا الفنى • دفاعا عن تراثنا الفنى العربى وأسس مقوماته : « ان الفنون العربية ليست مقصورة على زخرفة القصور ، وبرقشة الوسائد والأثاث ، بدون أن يكون لها هدف أو فلسفة •

وان نكران مقومات التراث الفنى العربى أمر ليس بجديد • فنحن نلمسه فى غير قليل من المؤلفات الأجنبية • ولكن هذه المزاعم والادعاءات يجب ألا تقلل من ايماننا بمصادر تراثنا الفنى العربى ، وما أسهم به هذا التراث فى الحضارات الأخرى ، فليقد أشاد عدد غير قليل من النقاد الأجانب فى كتاباتهم بأهمية الفكر العربى ، وأثره فى فنون العمارة فى العصور الوسطى ، مثل فن الرومانسك والفن القوطى ، كما أشاروا باستناد فنون عصر النهضة استنادا كليا الى الفلسفة العربية ومقومات الفن العربى الذى أنقذ الفكر الأوروبى من ظلمات العصور الوسطى وحرره فتمسلى له ان يدرك آفاقا جديدة » •

وكل من يتابع خطواتنا فى النهضة الفكرية يذكر اهتمامنا بالفنون الجميلة ، منذ مطلع هذا القرن ، ويستجيب للاعتراف بالفنون الشعبية التشكيلية •

وإذا كانت الدراسات الانسانية قد اعترفت بالفولكلور أو المأثور الشعبى ، فإن المعنيين جعلوا المأثور الشعبى مادة أساسية فى دراساتهم وكان سعد الخادم من الرواد الأوائل فى تأصيل هذه النظرة الواقعية الى مقومات الفن التشكيلى الشعبى ، وإلى الدعوة الى الاعتراف به وإلى تاريخه •

وطالب ، الى جانب هذا كله ، بتشجيع التأليف فى هذا المجال ، وبخاصة فى الفنون التشكيلية العربية فى مصر ، على ألا يقتصر ذلك على الأضرحة والمقابر والمساجد والأثرية ، وإنما أيضا فى مجال التصوير والنحت والأثاث الداخلى وأدوات الزينة والحلى • وكما كنت أرجو أن تحصل الموسوعة المصرية ، التى بدأ نشرها والتى أصدرتها الهيئة العامة للاستعلامات ، على مساهمة المرحوم سعد الخادم فى اثرائها ببحث فى المجلد الخاص بالفنون الشعبية المصرية •

والفن التشكيل الشعبى ذخيرة من ذخائر

من عقيدة بائدة ، ولكنها تعيش ما عاشت وظائفها الحبوبة والاجتماعية *

ومن هذه الحقائق ما أورده الدارس الفنان « سعد الحادم » عن عروس القمح ووظيفتها في الريف المصرى حيث يقول : « اليوم حينما نشاهد فى فصل الربيع أشكال عرائس القمح التى تباع للناس للتبرك بها وتعليقها على مداخل دورهم قد نلظن إنها ليس لها أساس تاريخى ، وأنها وليدة الساعة ، على حين يتضح عند تفقد أصولها أنها بقايا تقاليد فرعونية تحوم حول محصول القمح ، فكانت تصنع من بشائر المحصول - والسنايل ما زالت خضراء - عروس للقمح كفال حسن لمنع المحصول من أن يجسد ، ويبقى هذا الفأل فى حوزة صاحب الأرض من السنة إلى السنة حتى المحصول الجديد وعروس القمح فى صورتها المألوفة لنا جميعا مصوبة على جذران أحدى المقابر الفرعونية بالأقصر ، وهى ترمز لأوزيريس ، ذلك المعبود المصرى القديم الذى يصور أحيانا فى الفنون المصرية القديمة على هيئة حزمة قمح كأنه أحد آلهة الزراعة » (١) .

ولم تعد الفنون الشعبية التشكيلية موجودة فى جميع الأسواق التى تعرض للأدوات والأزياء وما إليها من إنتاج هذه الأيام ، وعلى الدارس أن يبحث عن الأماكن التى لا تزال تحترف بها . ومن الأهمية بمكان أن يميز المتخصص فى الفنون الشعبية بين ما يعرض للسائحين وبين ما لا يزال يحتفظ بتقاليده وبراعته فى تلك الحرف والصناعات التى تتخل فى باب الفولكلور أو الماثور الشعبى . ويبدو أن سعد الحادم قد كابد هذه التجربة وهو يعرض للقارئ الأماكن التى احتفظت بقوامها : « أن الفنون الشعبية قد لا توجد فى المجال العامة كالأسواق ، فإذا بحثنا عنها مثلا فى مدينة القاهرة فقد لانجد لها أثرا فى أسواق الموسكى وشارع ٢٣ يوليو أو قصر النيل ، وإنما نجد لها أثرا فى أسواق قديمة احتفظت بطابعها الشعبى مثل الحميمية

والغورية والصاغة وخان الحليل ، ونجد الوان أخرى منها تنتج موسميا مثل الموالد ، إذ لها مناسبات خاصة ، حيث تقام فى أماكن معينة سرادقات لبسها فى المولد النبوى أو مولد السيدة زينب (٢) » والعمل الميدانى فى هذا المجال يتجاوز المروض منها إلى الكشف عن العامل وعن براعته وتقاليده . والاهتمام بالمتاحف الشعبية يبرز مراحل التطور إلى جانب مدى التشعب بوظيفة ثمرات هذه المهن والصناعات اليدوية ، وما تستعين به من وسائل وأدوات *

وفى كل جنس فنى من اجناس الفنون التشكيلية الشعبية نجد الدراسة الجادة ، التى نهى بها الرحوم سعد الحادم . وكانت زيادته لذلك المجال تسير فى الغطوات نفسها ، التى ساء فيها الرواد الآخرون المتخصصون فى الماثورات الشعبية بالمنهج الواقعى ، ولذلك نجد نشاطه فى مركز دراسات الفنون الشعبية منذ إنشائه ، وفى مجلة الفنون الشعبية فى عهدها الثانى الذى صدر فى إبريل عام ١٩٦٥ ، يتركز فى الأزياء الشعبية وهو لا يعرض لمجرد تنوع هذه الأزياء على أساس مراحل العمر أو البيئات الثقافية أو المناسبات الاجتماعية ، ولكنه يوضح علاقة هذه الأزياء بالعقائد والمعتقدات والتقاليد .

ومن أمثلة ذلك قوله : « أن الثياب الشعبية قد مرت خلال أطوار متعددة ، منها طور كانت تحاك فى ثنايا الثياب أكياس صغيرة ، متناهية فى الصغر ، توضع فيها بعض أنواع من الحبوب كالحناء السوداء ، ثم عيدان القرنفل ، أو غير ذلك . وكانت تتخذ تلك الأكياس الصغيرة أشكالا مثلثة ، فثبتت وسط الأجزاء المطرزة من الثياب ، التى كانت تتخذ أشكالا مثلثة أيضا ، وكانت تضاف تلك العنوبات الصغيرة من الحبوب أو الشمار المطرية إلى الثياب ، لأكسابها رائحة ذكية من جهة ، ومن جهة أخرى لاعتقاد أصحاب الثياب - ولا سيما الشعبيين - بأن بعض

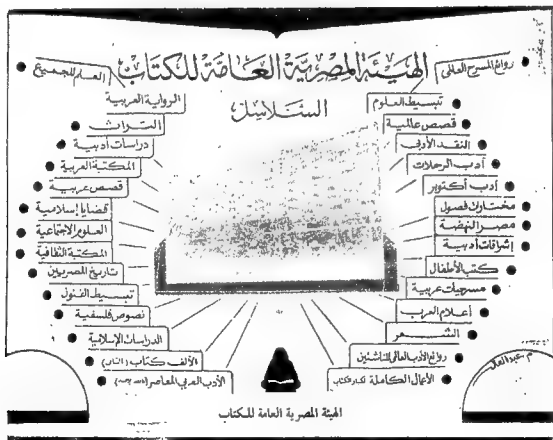
(١) معالم من فؤوتنا الشعبية - سعد الحادم - دار المعارف - القاهرة - ١٩٦١ [مكتبة الثقافة الشعبية (١٢)] ص ٥٣ - ٥٤

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٤ .

بمقومات هذه الفنون في « النوبة » ، ودعسا
الى تسجيل هذه الفنون الشعبية ودراساتها
وبخاصة في المرحلة التي بدأت فيها هذه المقومات
تتغير . ومن حسن الحظ تمت الاستجابة الى هذه
الدعوة في الفنون التشكيلية الشعبية .
والذي لا يستطيع أحد ان يتجاهله هو قيمة
الريادة ، التي تمتد من أسس الدراسات
المتخصصة في المانورات الشعبية المصرية . وان
غيابه عن حياتنا الفكرية في هذا المجال يحزننا
جميعا . وليكن عزاؤنا ان دراساته ستظل
من مراجع كل دارس في المانورات الشعبية
المصرية ، وبخاصة في الفنون التشكيلية .

الحبوب او الثمار الجافة تكسب الجسم مناعة
من الامراض ، اذا ما التصقت ببعض مواضع
منه ، وخاصة عن طريق الثياب التي يرتديها
الانسان . وكانت الثياب تزود إحيانا بدلائل
أو حليات مدنية أو قطع من الخرز ، وكانت هذه
الحليات التي تحاك في الثياب تملأ تجايفها
الداخلية بعبوات من المسك أو العنبر أو العطور
التي اتخذت قواما لزجا ، مما كان يكسب الثياب
على الدوام رائحة ذكية ، تنتشر أينما جلس
صاحب الثوب .

واعترف الأستاذ سعد الخادم بتأثير مركز
الفنون الشعبية والمعهد الخاص بها في العناية



الأدبُ الشَّعْبُ العَرَبِيُّ



هذه الدراسة مهداة الى :
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس
الرائد الذي لم يكذب اهله •
والأستاذ الذي يعيش في تلاميذه •

يستطيع المتتبع للحياة الثقافية العربية عامة ، وللدراسات الانسانية خاصة ان يشهد عدة ظواهر لها أهميتها ولا يمكن اغفالها ، أو تجاهلها ، فالذي لا شك فيه ان الثلاثين سنة الماضية قد شهدت تطورا مذهلا في الدراسات التي تتناول المجتمع ، بالوصف والتحليل ، وتحاول ان ترصد مظاهر الثبات والتغير ، والجمود والتطور ، والاتفاق والاختلاف والايجاب والسلب ، في الظواهر الاجتماعية والثقافية المختلفة •

كما شهدت السنوات الأخيرة ظهور محاولات واتجاهات - مازالت تعمل جاهدة على ارساء دعائم مدرسة وطنية أو اتجاه نابع من استقرار الواقع وتحليله ، لا على مجرد النقل غير الواعي أو الانهيار غير المعامل باتجاهات ومدارس لا علاقة لها في الأغلب الأمر بحالنا أو واقعنا الذي نعيشه •

ولعل أهم ما ينبغي ملاحظته في هذا الشأن ، هو ذلك الوعي بضرورة التاصيل المنهجي ، واستحداث التوازن بين الواقع وبين الاتجاهات العلمية في هذا النوع من الدراسات • وكان من أهم نتائج هذه الظواهر ظاهرة الاهتمام بالفولكلور - المأثورات الشعبية - وانتشار هذه الكلمة على الألسنة •

الا انه ما يزال من الصعب أن نحدد الميدان في جملة قصيرة موجزة ، ولن ادعى لنفسى القدرة على ذلك ، وانما اقصى ما يمكن أن أطمح اليه أن احاول تمييز الأدب الشعبي العربي بشكل دقيق الى حد ما ، وبتحديد أوضح لماله ، وميدانه .

اننى سوف استخدم هنا منهجا تحليليا يركز أساسا على وجهات نظر الدارسين والجامعين



ولم يكن شيوخ هذا المصطلح وانتشر سار ما يراخه من مصطلحات كالفنون الشعبية ، والتراث الشعبي ، وما الى ذلك الا ثمره هذا الوعي الجديد بالاضافة الى جهود كثيرة بذلها متخصصون وهواة في هذا المجال ، حتى أصبح المصطلح متداولاً بين خاصة المثقفين وعامة الناس على السواء ، رغم ما قد يشوب هذا التداول من قصور في الفهم ، وسوء نية في بعض الأحيان .

على أية حال ، اننا سنحاول في هذه الورقة أن نتتبع مصطلح الأدب الشعبي في كتابات مجموعة من الدارسين العرب الذين تناولوا هذا الموضوع ، سواء بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر ، لكي نتبين طريقتنا ، وتوضح الرؤية أمامنا ، خاصة أننا نعتقد أن ذلك الأمر يشكل نقطة تحول ينبغي أن ندرک دلالتها ، وما يرتبط به من معان ، وما يترقب عليه من نتائج سوف تؤثر ايجاباً أو سلباً على موضوع اهتمامنا وهو ما نؤثرنا الشعبية أو تراثنا الشعبي .

ان تحديد أى ميدان - في حقيقة الأمر - ليس أمراً سهلاً ، يمكن أن نصل فيه الى قول فصل أو تحديد دقيق نقطة واحدة ، خاصة اذا ارتبط الأمر بأبداع الانسان ، فرداً أو جماعة .

كما أن هذا الأمر لا يمكن أن يتم اعتباطاً على جهد فردى ، أو خلال فترة قصيرة من الزمن ، ولكنه في الواقع ينبغي أن يكون نتاج جهود علمية كثيرة ، ومعرفة شاملة بالميدان ، وعمل دؤوب لا بد أن يستغرق فترة طويلة من الزمن .

وتزداد صعوبة الأمر عندما يواجه الانسان ميداناً متسعاً رحيباً ، قد يبدو للوهلة الأولى أنه من السهل تحديده في جملة مختصرة بسيطة كان نقول عما نحن بصددده الآن ، ان الأدب الشعبي هو تعبير المجتمع الشعبي عن نفسه عن طريق الكلمة أو أن الأدب الشعبي هو التعبير القوي الماثور عن ثقافة المجتمع مثلاً .

ان مثل هذه التعريفات سوف توقعنا في كثير من المشكلات الفرعية التي سوف تزيد من تعقيد المشكلة الأساسية التي نتناولها ، الا وهي تحديد مفهومنا لموضوعنا ، ومصطلحاته الأساسية .

ولعله من الامانة ان اعترف أنه رغم الخيرة الطويلة بالميدان ما يقرب من عقدين من الزمن ،

الوقتي المباشر . وهو أدب موسمي لا يعيش الا في مدى حياة المشكلة التي يعالجها .

٤ - بحكم كونه محصورا في نطاق اقليمي ضيق ، يكون دائما معروف القائل منسوباً لصاحبه الفرد بعكس الأدب الشعبي الذي قد ينسب بعضه لقائل هو في الحقيقة اول من اوجده ولكن دوائه يدل على توالي تطوره على يد الشعب ، أفرادا أو مجموعات .

٥ - يستخدم لهجات محلية لم ترق الى مستوى اللغة ، ولهذا فهي تقتصر على صوتيات الكلام دون أن يكون لها قواعداً تمكن من كتابتها بطريقة منضبطة ، ومن ثم فهو يعتمد على المشاهدة دون الكتابة ؛ لأنه اذا سجل استعار طريقة كتابة اللغة الفصحى ، وبذلك يفقد جانباً من قدرته التعبيرية . ولعل هذه هي أصعب العقبات التي تواجه دارسي الأدبين العامي والشعبي ، وأن كان الأخير أسير في قبوله للتدوين لارتباطه باللغة الفصحى .

أما الأدب الشعبي ، فهو يعترف بداية بصعوبة وضع تعريف أو تفسير للأدب الشعبي ، ويرى :

١ - أنه ينشأ كعمل من أعمال أحد هذين الأدبين الرسمي أو العامي ثم تؤهله خصائص ذاتية كائنة فيه لأن يتحول الى أدب شعبي .

٢ - أنه في حقيقة فصول من الأدب الرسمي أو العامي استطاعت أن تحوز صفات خاصة في ظروف بيئية معينة أوجدت فيها شيئاً خفياً أشبه بما أطلق عليه العالم الطبيعي « دارون » اسم الطفرة التي تحقق حلقة من حلقات الارتقاء التي يتم بموجبها التطور من فصيلة الى فصيلة .

ثم ينتقل بعد ذلك الى مناقشة بعض تعريفات الأدب الشعبي ونقدتها ، فيرى أن الأدب الشعبي :

١ - هو الذي يستخدم اللهجات الدارجة .
٢ - الأدب الشفوي الذي يتناقله الناس كلاماً لا تدويناً .

٣ - الأدب مجهول المؤلف .
٤ - الأدب الذي يشترك في تأليفه أكثر من فرد (٤) .

العرب ملأ الأدب الشعبي ، محاولوا اكتشاف وجوه اتساقهم ، ومظاهر اختلافهم ، في النظر الى الميدان ، واضعاً في الاعتبار أن هؤلاء الدارسين والجامعين لم يكونوا يوماً منفصلين أو بعيدين عن الدراسات والمناهج العلمية الخاصة بدراسة الماثورات الشعبية (الفولكلور) عامة ، والأدب الشعبي خاصة .

وسوف يفيدنا هذا المنهج - من وجهة نظري - في تبين الأسلوب الذي وفق به هؤلاء الدارسون والجامعون بين خصوصية الثقافة العربية ، وعالية الثقافة الانسانية ، فيما يرتبط بهذا الميدان ، إيجاباً أو سلباً ، حتى تتضح معالم الطريق أمامنا بعد ذلك .

إن الدكتور محمود ذهني (١) يشير الى وجود ثلاثة مصطلحات شاع استخدامها على أنها تدل على شيء واحد ، أو تدل على أشياء متشابهة متماثلة ، ولكنها في حقيقتها يختلف كل منها عن الآخر ، تمام الاختلاف . هذه المصطلحات من وجهة نظره هي :

- ١ - الأدب الشعبي .
- ٢ - الأدب العامي .
- ٣ - الفولكلور .

ولعل أكثر ما يهنا هنا هو تحديده لمفهوم كل من الأدبين الشعبي والعامي ، وهو لكي يصل الى هذا التحديد ، يستعرض مفهوم اللغة والكلام ، والنسان واللهجة ، والفرق بين لغة الكتابة ولغة الحديث اليومي عنه بعض علماء اللغة من العرب وغير العرب (٢) ثم يحدد صفات تميز الأدب العامي عن كل من الأدبين الرسمي (٣) والشعبي ، فيرى أن الأدب العامي .

١ - يستخدم اللهجة الدارجة التي تحررت كلية من الاعراب ، مما يجعله مقصوراً على الدائرة الاقليمية التي تستخدم هذه اللهجة ، ومستغلقاً على ما عداها من أقاليم الامة الواحدة .

٢ - يعبر عن اهتمامات محلية محصورة في نطاق أصحائها .

٣ - مرتبط بالواقع المعاشي لأصحابه ، ويتناول عادة موضوعات التسايع الرائية ذات الاهتمام

٥ - هو عملية التجميع التي تتم على مدى الزمن لمجموعة روايات أو أخبار ينظمها موضوع واحد أو تدور حول شخصية واحدة ، قسيرة عنتره مثلا كانت حكايات فردية وأخبار! متناثرة جمعت في مرحلة تالية لانتشارها ومعرفة الناس بها (٥) .

٦ - هو أدب العمال والفلاحين (٦) .

٧ - هو أدب الطبقات الكادحة (٧) .

٨ - أدب الريف (٨) .

وهو ينقد بعض هذه التعريفات ، خاصة تلك التي تنسب الأدب الشعبي الى طبقة معينة أو فئة اجتماعية بعينها ، ويرى أن النسبة الى الشعب تعني مجموع أفراد الأمة بمختلف طوائفها وطبقاتها . وأن الأدب الشعبي هو ذلك الأدب الذي يقدم لكل فرد من أفراد الأمة دون تمييز بينه وبين غيره من حيث الطبقة الاجتماعية ، أو الدرجة الثقافية ، أو الحرفة المهنية ، أو أي مفرق آخر يفرق بين أفراد المجتمع الواحد . وعلى ذلك يصبح الأدب الشعبي هو ما يقبله هؤلاء جميعا ، ويجدون فيه غذاء وجدانهم ، ورواء اعطافهم وتعمير قلوبهم (١٠) .

وينتهي الأستاذ الدكتور ذهني الى رأى مؤداه أنه « اذا عز علينا تعريف شيء ، فأننا نستعيز عن ذلك بذكر الأوصاف المميزة له ، والتي يكون مجتمعا بمثابة التعريف به ، تاركين تلك التي يشاركها فيها غيره . من ذلك أننا لن نصف الأدب الشعبي بأنه معلوم القائل أو مجهوله ، لأن هذه الصفة يشاركها فيها العامي والرسامي ، كذلك لن يميزه وصفه بأنه يتناول الموضوعات القومية أو أنه يلجأ الى الميالات والخرافات والقيبيات فهذه يشترك معه فيها الأدبان الآخرون » (١١) .

أما أوصاف الأدب الشعبي التي تميزه عن غيره فهي تنحصر في ثلاثة أشياء هي :

أولا : أن اللغة التي يستخدمها ليست هي اللغة العامية بالدرجة الأولى ، فهي لغة فصحي مسهلة أو ميسرة حتى تكاد تقارب العامية في الشكل الظاهري ، أي أنها لغة فصحي راعت السهولة في انشائها (١٢) .

ثانيا : أن موضوعه مثل لفته تماما ، بمعنى أنه عام ، يمس كل فرد من أفراد الأمة حتى ليحس كل فرد أنه موضوعه الشخصي الذي يهمه وحده . وأنه يتناول كل موضوع أو أي موضوع . اتصال مباشر بالشعب ، ويمس المشاعر الانسانية العامة .

ثالثا : أنه لا يحدد لنفسه شكلا معيناً ، وإن الموضوع الواحد يمكن أن يتسم بالواقعية ، وفي الوقت نفسه يستغل القيميّات والخوارق (١٣) . وينتهي الدكتور ذهني الى تحديد معنيين أساسيين يمكن أن تقاس بهما أو عليهما الشعبية ، هما :

١ - الانتشار أو التداول .

٢ - التراثية والخلود .

وعلى ذلك تصبح الصفة المميزة للأدب الشعبي عنده ، والتي تفرقه عما عداه من آداب رسمية وعامية هي « تراثية التداول » أي « الانتشار والخلود » ، ومن ثم فإن كل عمل أدبي يتوفر له الانتشار على مستوى الأمة فردا فردا ، والخلود على الزمن من عصر الى عصر ، يمكن لنا أن نطلق عليه أنه « شعبي » (١٤) .

ولعل اعتذر هنا - بداية - أنني لن أتوقف لمناقشة آراء الزلاء الدارسين والجامعين ، والحكم عليها ، فليس ذلك من أهداف هذه الدراسة ، ولكنني أعود لأؤكد أن الهدف الأساسي هو رصد اجرائي مبني على استقرار لهذه الآراء والاتجاهات ، ومحاولة الخروج منها بتعريف تتفق عليه جميعا ونعمل على تطبيقه ان شاء الله ، كي تتوحد جهودنا العلمية ورواؤنا النظرية خدمة لثقافتنا القومية .

يذكر الشيخ جلال الحنفي (١٥) في تقديمه لكتاب « مباحث في الأدب الشعبي » ، أنه من الحق الذي لا يحسن أن يجحد أو يهبط أن للامة منحاهم الخاص في التفكير والتعبير ، ولقد يمتاز آدبهم في الغالب بأنه ساذج فطري بسيط ، وقد يكون فيه شيء من التركيز والعشق والامتاع ، ذلك لأن العاطفة العامية بسيطة غير معقدة ، فهي تستوعب كثيرا من الأمور والأحداث ثم أنها تحسن التعبير عنها على أي حالة من حالات السخط والرضا والمدح والقدح بعيدا عن كل لبس وغموض أو

لؤلؤ على هذا التعريف اشتراطه الجهل بالمولف، والانتقال الشفاهي كخصيصة من رئيسيين من صحيحا في الفترة التي سبقت الاعتراف به ، خصائص الأدب الشعبي ، مؤكدا أن ذلك ربما كان والعناية بدراسته . كما أن هذا التعريف يسقط كل أدب عرف مؤلفه ، كما يسقط كل أدب مطبوع بالإضافة إلى أنه أهمل الإشارة إلى المعنى والمحتوى وانصرف تحديده إلى الشكل فقط .

المحور الثاني : أنه الأدب المبر عن نفسية الشعب ، الهادف إلى خيره ، وتقدمه سواء اتخذ اللهجة العامية أو الفصحى وسيلة للتعبير ، عرف قائله ، أو لم يعرف ، دون أو لم يدون .

ويعلق الأستاذ السامرائي بأن هذا التعريف يشهد الأدب إلى بعض المعاني السياسية والنظريات التي تولي جماهير الشعب اهتماما كبيرا وتدعي أنها جاءت لحداثتها . فالأدب شعبي إذا أفصح عن تلك الأغراض ، أو خدمها أو دعا إليها ويرى أن في هذا التعريف تعميما واطلاقا يتساوى فيه الأدب المثقف والبداوي والفصح والشعبي ، كما أنه يهمل بحدوده تلك كمية من الأدب الشعبي المحلى لا يتجاوز منطقة بينها .

المحور الثالث : أنه الأدب الذي يروي ويكتب أو يطلع باللهجة العامية ، سواء عرف قائله ، أو كان مجهولا ، متوارثا عن الجيل السابق أو أنه من صنع قوم معاصرين .

ويأخذ الأستاذ السامرائي على هذا الرأي اعتماده الأساسي على الشكل أو وسيلة التعبير ، باعتبارها الصفة المميزة للأدب الشعبي عن غيره ، إذ يصبح الأدب الشعبي في هذه الحالة هو كل ما اتخذ العامية وسيلة للتعبير .

وبعد أن يستعرض هذه المجموعة من التعريفات التي تمثل من وجهة نظره الاتجاهات الأساسية في تعريف الأدب الشعبي وتحديده خصائصه ، يتساءل عن سبب تسمية هذا النوع من الأدب بالأدب الشعبي ، هل لاحتواء الشعبي ، أم لأن أسلوبه عامي ، ولذا لم نسمه عاميا ؟

ويذكر أن بعض الكتاب القدامى كالجاحظ سموا نوعا من الأدب بأدب العامة أو العوام وهي تسمية توحى بالازدراء والاحتقار ، ونظرا لأن

لف ودوران . وإن « البحث في العامية إنما هو بحث في حياة العامة ، وما من شك في أن في حياة العامة ما ينبغي أن يثبت ويدون فإنه لا يصح أن تنحس قصور التاريخ على سير الطبقات العليا وحدها . وفي دراسة الأدب الشعبي العامي واستكناؤه حقائقه ، واستكشاف دخائله ، ومواطنه ، ما يفيد قائمة ظاهرة في معرفة الأواصر التي تربط بينه وبين الأدب الفصحى ، ومن هنا سيكون في متناول أهل هذه الصناعة أن يرتفعوا بمتابعة العامة وشعراتهم إلى مستوى أعلى من مستواهم في الأداء والبيان ، بحيث يقرهم ذلك بعض القريب إلى المنطق الفصحى واللسان الجيد » .

وينتقد الشيخ جلال الحنفي مؤلف الكتاب في تفرقة بين العامي والشعبي اللذين يرى هو أنهما شيء واحد فيقول أن المؤلف يرى « أن هناك ضربين من الأدب أحدهما الأدب الشعبي والآخر الأدب العامي . ويمثل الأدب العامي عنده الملا عبود الكرخي الذي يحسبه المؤلف شاعرا عاميا ، وليس شاعرا شعبيا . وهذا مذهب لا أحسب أحدا سيتابعه ويوافق عليه ، فإن الشعبية والعامية معنى واحد للفظين اختلفت حروفهما دون أن يختلف معناهما في شيء » (١٦) .

أما الأستاذ السامرائي المؤلف ، فهو بعد أن يشير إلى خطأ شائع لدى الكثيرين من أن كل ما تنتجه العامة من فكر أو عادة هو من التراث الشعبي الجدير بالتسجيل والدراسة ، وهو ما سوف يؤدي بالفروقة إلى إدخال أشياء كثيرة بعيدة كل البعد عن مجال التراث الشعبي أو الفولكلور ، ينتقد المحاولات التي بذلت من أجل تحديد نطاق الأدب الشعبي ، ويرى أنها كلها لا تعدو كونها تسجيلا لا يتصف بالدقة أولا ، مما أدى إلى أن يضم للأدب الشعبي الكثير من الغريب عليه ثانيا .

ويعصف الأستاذ السامرائي المحاولات الكثيرة (١٧) التي بذلت لوضع تعريف للأدب الشعبي في ثلاثة محاور رئيسية :

المحور الأول : أنه الأدب الذي يعبر عنه باللهجة العامية والذي يكون مجهول المؤلف ، ويكون تناقله من جيل إلى جيل عن طريق الشفاهة . ويأخذ

الرداءة) ، « لا يخلو من الأقباس الفنية والموهبة الحساسة ، ويصاغ في لهجة عامية ، تختار له الألفاظ الموحية أو ذات الجرس الجميل أو المعنى العقيق » (٢١) وعلى ذلك فهو لا يدخل ضمن الأدب الشعبي ما ينتجه الأدباء المعروفون في لهجة عامية ، لأن من أهم صفات الأدب الشعبي « السذاجة العفوية » أما ما ينتجه أولئك المثقفون فهو صناعة قد تكون ماهرة وقد تكون رديئة ، ولكنها تفتقر في كل الأحوال إلى السذاجة والعفوية » (٢٢)

ثم يعود بعد ذلك كله ليعتادل : ما الأدب الشعبي إذن ؟ ويجب على ذلك بقوله :

قد يكون من الصعوبة أن أقدم للقرءاء تعريفًا علميًا واضحا ولكن ذلك لا يمنعني من القول بأنه :

« التعبير عن انفعال عاطفي أو فكري يتخذ اللهجة العامية أسلوبا له في التعبير تغطي على معانيه السذاجة التي يتميز بها ابن الشعب المحروم من الثقافة ولكنها مسذاجة لا تخلو من ارحاف الحس وبراعة وعفوية في اطلاق المشاعر والأحاسيس ، وصدق يتجلى في استعمال الألفاظ والأساليب واختيارها » أما بالنسبة إلى كون ذلك الأدب مجهول المؤلف أو معروفه ، مطبوع أو غير مطبوع ، فإن مجهولية المؤلف كانت ميزة واضحة للأدب الشعبي قبل الانصراف إلى تدوينه وطبعه » (٢٣)

أما الأستاذ أحمد صادق الجهمال (٢٤) فهو يفرق بين كل من الأدب العامي والأدب الشعبي ، على أساس الاعتبار اللفظي أولا ، فنجد أن الأدب العامي قد استقى مادته من المصحى المصحفة أو الملحونة ومن الألفاظ الدخيلة ، بل ومن اللغة الجارية ، إلا أنه قد ظهر فيها التجريد ، ولا كذلك الأدب الشعبي الذي يتخذ مادته من الملحون والدخيل إلا أنها ألفاظ أسلوب الحديث الجارى ، فإذا سمعناها لا تميزها عن لغة الكلام التي يتناولها الأفراد في حياتهم ، وهكذا لا يختلط الأدب الشعبي حدودا معينة لألفاظه كي يلتزمها كما هو الحال في الأدب العامي « هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فالأدب الشعبي يعتمد على المشاهدة أكثر

هذه التسمية أخذت توحى باحتقار العامة وازدراءها ، فقد أبدلت التسمية « فالأدب الشعبي هو أدب العوام من الناس ، أدب العمال والفلاحين والفئات المعفورة اجتماعيا » ثم يستطرد قائلا :

« ونحن إذا نظرنا نظرة علمية مجردة إلى أحوال أولئك الناس لوجدنا أنهم يعيشون في بؤس وعوز ، ويقاسون من استعباد آخرين لهم ثم أنهم محرومون من الثقافة » وينتهي من ذلك إلى القول بأن :

« هذه الحقيقة تجعلنا نقول بثقة أن أدب هذه الفئة من الناس صورة ناطقة لبيئتهم وتفكيرهم » فالجهل الخقيم عليهم ، والانغلاق الذي سببته الفروق الاجتماعية يشجع نشوء اللهجات عندهم أولا ، كما أنه ينتج أدبا أماسه الجهل والانغلاق ثانيا ، وبمعنى أوضح تلك الحقيقة تنتج أدبا يلجأ إلى اللهجة العامية في تعبيره ويتسم بالسذاجة والضخالة في أغلب وأهم معانيه . وعلى ذلك لسنا نستطيع القول بأن الأسلوب وحده أو المعنى وحده هو الذي يقرر صفة الأدب (١٨) »

فالأدب بمعناه العام عنده هو « التعبير بأسلوب رفيع يراعى فيه انتقاء الألفاظ والتراكيب واختيارها » وأن هذا التعبير ينبغي تطبيقه على الأدب الشعبي أيضا ، ومن ثم فليس كل ما كتب أو قيل بوزن وقافية ولهجة عامية يسمى أدبا شعبيا (١٩) . وأن علينا أن نفرق بين الكلام العامي والأدب الشعبي . ويورد المؤلف مجموعة من النماذج العامية التي يثبت بها رأيه ، ويذهب إلى أن هذه النماذج موزونة ومقفاة ، ثم أنها بلهجة عامية ، ولكنها لا يمكن أن تعد أدبا شعبيا ، بل هي نماذج لكلام عامي مما يتكلمه عوام الناس (٢٠) ، قد نسميه في شيء من التحفظ أدبا عاميا ولكننا لا نسميه أدبا شعبيا . ويرى أن الفرق دقيق جدا بين الأدبين - العامي والشعبي . فالأول « يستعمل المعاني الشائعة والأفكار السطحية ونادرا ما يبتكر معنى جديدا » أو صورة جديدة ، ثم أنه يستعمل اللهجة العامية بتراكيبها الشائعة ، أي أنه خال من الصاغة الفنية ، ولذا يكون أسلوبه رديئا مبتذلا . أما الثاني فإنه على « سذاجته (والسذاجة غير

الفصحى ، وإن عاموده هو الروح الوطنية التي
لازمت ظهور الطبقة الوسطى .

ويميز المرحوم رشدي صالح بين هذين الأديبن
الشعبيين - التقليدي والحديث على أساس أن
« هناك عنصرا يميز الأدب الحديث على التقليدي
وذلك هو الفكرة الوطنية وينبغي ألا نخلط بين
الأمة أو القومية وبين أدب الأمة وأدب القومية » .

ويجعل كل من الأستاذ محمد المرزوقي (٢٩)
والأب يوسف قوشاقجي (٣٠) الأدب الشعبي
مرادفا لمصطلح « الفولكلور » . يقول الأب
قوشاقجي « ومن المعروف أن مؤسسة الأونيسكو
تحت الشعوب على نشر ما عندها من الفولكلور
وهو الاسم الانجليزي للأدب الشعبي لما فيه من
فائدة لمعرفة تاريخ الشعوب ومعقداتهم .
واساطيرهم وعاداتهم وروحهم » الخ .

ويذهب الأستاذ المرزوقي الى أن بعض الناس
يطلقون على الشعر الملحون اسم الأدب الشعبي
أو الشعر الشعبي ، وكلا الإطلاقيين خطأ يجب
تصحيحه . أما الأدب الشعبي عنده فهو « ذلك
الأدب الذي استمار له الشرقيون من أوروبا كلمة
فولكلور على خلاف في صحة إطلاق هذه الكلمة
على ما نسميه بالأدب الشعبي بالضبط . وقد
حاول بعض (المؤلفين جعل تعريف الأدب الشعبي
يشمل ما تشمله كلمة فولكلور ، وأحسن تعريف
لذلك ما ضبطه الدكتور حسين نصار بقوله « الأدب
الشعبي هو الأدب المجهول المؤلف العامي اللغة ،
المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية » ،
ولا يخفى أن هذا التعريف يشتمل على أربعة
شروط هي جعلها لمؤلفه ، وعامية لغته ، ومرور
أجيال عدة عليه حتى يصبح من كيان الشعب ،
ووصوله اليها بالرواية الشفوية . وبالنسبة
اليها نحن العرب يمثل الأدب الشعبي عندنا في
هذه الألفاظ التي تردد في المواسم والأفراح
والأتراح وفي المثل السائر وفي اللغز وفي هذه
النداءات المسبوعة المنظومة على السجع وغيرها وفي
النكتة والنادرة وفي الأساطير التي تقصها العجائز
وفي القصة الخويلة كالف ليلة ، وفي السير
كسيرة بني هلال ، وفي التمثيليات التقليدية -
ولعل أقدم ما عرف من هذا الأدب الأراجيز المروية
عن أجدادنا « ويربط الأستاذ ششوقي

منه على التدوين ، وفي الدراسة الفولكلورية
يبحث الدارس عن العبادات والتقاليد والآثار
الجماعية التي ترتبط بالواقع المحسوس والتي
تؤثر فيها الناحية الروحية والاجتماعية
والسياسية ، فتحن نبحت فيه عن الأمثال التي
رددتها الشعب ، وحملت في طياتها روح الشعب
وطبيعته ، وكذلك نبحت ما خلف الشعب من
قصص وأغاني اشترك في صوغها وإخراجها ،
كما أخرج الرقص والغناء وغير ذلك . وينتهي
من ذلك الى القول في حالة الأدب الشعبي « أدام
أثر اشترك في اعداده غير فرد » . ومن ثم يصعب
أن ننسبه الى قائل أو مؤلف بعينه ، أي أنه مجهول
القائل أو المؤلف في الأغلب الأعم ، أما العامي
فنحن نعرف قائله أو مؤلفه . بالإضافة الى أنه
يمكن القول أن الشعب برمته هو مصدر ذلك
الأدب (الشعبي) (٣٥) .

وقد رأى أن أسلوب الأدب العامي يتميز
بالعناية بالنسب وتوحيد النسج ، أما أسلوب
الأدب الشعبي فهو أسلوب الكلام الجاري في
حديث الناس ، وإن ذلك يظهر واضحا فيما أثر
من القصص والملاحم الشعبية ، كما في ألف ليلة
وليلة ، والهلايلة والوزير سالم وغيرها .

هذا من ناحية اللغة والأسلوب أما من ناحية
تعبير كل منهما عن مبدعيه فالأستاذ الجمال يرى
أن « الأدب الشعبي والأدب العامي كلاهما يعبر
عن نفسية المجتمع ، أو بمعنى أقرب يعبران عن
نفسية الطبقات المحكومة » (٣٦) .

كما يشتركان عنده في أن كلا منهما يمس
الحياة الاجتماعية من جميع جوانبها ، فهما تعبيران
عن خلد القطاع الاجتماعي الغير بما يعتربه من
مؤثرات اجتماعية أو هزات سياسية أو طبقية
وما الى ذلك ، مما ينتاب الشعوب من تغيير في
السلوك (٣٧) .

أما المرحوم الأستاذ أحمد رشدي صالح (٣٨)
فيري أن الأدب الشعبي هو « الأدب التقليدي أو
أدب الفلاحين ، والأدب الشعبي الحديث أو أدب
جيهود المدينة والطبقة الوسطى » وأن أداة هذا
الأدب الشعبي التقليدي للهجة العامية أما الأدب
الشعبي الحديث ، فقد تكون أداته العامية أو

١ - السير : وهي لون من القصص الطويل الذى يتراوح بين النثر والشعر ، نظمه شعراء معروفون فى الأدب التركمانى بـ (عاشق) . لذلك يطلق عليه « عاشق أو بياتى » . أى أدب العشاق وهو يدور حول البطولات والفروسية والحرب ، ويشتمل على أشعار ملحمية . ولما كان منشأ هذا الفن يتغنى به بألة موسيقية تركمانية تسمى « الساز » لذلك يطلق عليهم « شعراء الساز » أيضا ، وقد تطور هذا النوع من الأدب الشعبى فى المقاهى الشعبية فى ليالى الشتاء ، وكذلك ليالى شهر رمضان المبارك .

٢ - الأدب الدينى : وهو الأدب الخاص بالمذاهب الإسلامية ، يستمد جذوره من روح الدين الإسلامى الحنيف ، وقد أطلق عليه « أدب التكايا » حيث نشأ فى زوايا التكايا التى تعد المحفل الأدبى والتوجيهى للمتصوفين (٢٥) .

و يصف الأستاذ عاتق بن غيث الألبانى (٣٦) الأدب الشعبى فى مقدمة كتابه بقوله : « أما بعد فإن الأدب الشعبى يحتوى على فنون جميلة بليغة متمعة تشتمل على كل فنون الأدب الفصيح من شعر وقصة ومثل وأحجية . الخ . ولا تختلف عن جذرها الفصيح إلا بلحن فى الكلام يمكن تفصيله إذا أردت ، غير أن ألفاظها بلهجة أهلها أغلب ، ومعانيها بليغة وأصوب كما أنه « صنو الأدب العربى الفصيح فيه ما فيه من خصائص وفنون ومن بلاغة وحسن تعبير ، وأصابة المعنى ، وله - شعره ونثره - عشاق متذوقون ، من الخاصة والعامة » .

وإذا استعرضنا الكتاب ، مستنجد أن ما يدخل تحت الأدب الشعبى عنده ، الشعر بأقسامه ، والقصة بأنواعها ، والأمثال ، والمعادات والتقاليد ، وأسلوب التعبير ، والعلوم الشعبية واللهجات .

والأدب الشعبى موضوع تقليدى بارز من موضوعات التراث الشعبى ، عند الدكتور محمد الجوهري (٣٧) ، وأن ميدان دراسته يقع فى مكان القلب من هذا العلم . ويذكر أن تسميات شتى قد شاعت لتشير إلى هذا الميدان ، وأن هذه التسميات قد أثارت جدلا شديدا بين الدارسين فى العالم ، فهو الأدب الشعبى عندنا ، والأدب

عند الحكيم (٣١) بين الأدب الشعبى وبين أدب الفلاحين كما يوضح من كتابه الذى اتخذ هذا العنوان ، وجمع فيه مجموعة من المسودات المصرية . أما الأستاذ الدكتور حسين نصار (٣٢) فيعرف الأدب الشعبى بأنه « الأدب الذى يصدره الشعب ، فيعبر عن وجدانه ، ويمثل فكره ، ويعكس اتجاهاته ، ومستوياته الحضارية » .

ويمثل الأدب الشعبى عند الأستاذ إبراهيم الداغوني (٣٣) التراث القومى . وهو يفرق بين نوعين من الأدب الشعبى :

أولهما : الأدب الشعبى مجهول المؤلف .

ثانيهما : الأدب الشعبى معروف المؤلف .

وبناء على ذلك فهو يقسم دراسته الى قسمين ، يتناول فى القسم الأول التراث الشعبى المشترك والذى تناقله الناس جيلا عن جيل والذى يعد ملكا للشعب لأنه مجهول المؤلف ويتضمن الأساطير والقصص والأمثال والأغاني والألغاز والنوادر والبيكاليات وغيرها .

أما القسم الثانى فهو الأدب الشعبى معروف المؤلف وقد أنشأه أدباء معروفون عاشوا فى أوساط الشعب فتحسسوا آلامه وآماله وتناولوا المواضيع القريبة إلى نفوس أفرادهم وصاغوا منها ما يشبع رغبة تلك النفوس المادية والمعنوية حيث يتضمن فن السيرة والأدب الدينى .

ولا يعترف قسم من الفولكلوريين بالأدب الشعبى معروف المؤلف إذ لا يعدونه من أدب الشعب وإنما هو من الأدب الرسمى أو الفصيح ولكن إذا أمعنا النظر فى هذا النوع من الأدب فأننا نجد فيه الخصائص نفسها الموجودة فى القسم الأول من هذا الأدب فنفسه من الشعب، عاش بين أحضانهم وصاغ المعتقدات التى أنتجها - نبال الشعب وتفكيره فى بيئته الواسعة أدبا جديدا يتجلى فيه روح الشعب وشخصيته الحية (٣٤) .

ويعرف الأدب الشعبى معروف المؤلف بأنه هو الأدب الذى أنشأه مؤلف معروف وهو منقسم قسمين :

٦ - الأغاني بأنواعها المختلفة :

- (أ) حسب المناسبات المرتبطة بدورة الحياة
(أغاني الميلاد ، والختان ، والخطوبة ، والزفاف ،
والزواج والكيانبات) ، والمناسبات الدينية
(الموالد ، ومولد النبي) ، أغاني الحجيج (فى
الذهاب وفى العودة) • أغاني العمل (أغاني
منتظمة الإيقاع ، وغير منتظمة الإيقاع) •
(ب) حسب البيئات والجماعات البشرية
المختلفة (كاغاني البلسو ، المحرودة والغليوة ،
والشتية ، ومحرودة العصا ... الخ) •

٧ - المادح الدينية والتخيم •

٨ - الابتهاالات الدينية •

٩ - الرقى •

١٠ - الأمثال •

١١ - التعابير والأقوال السائرة •

١٢ - النداءات •

١٣ - الألفاظ •

١٤ - النكت والنوادر والقصص الفكاهية ،

١٥ - الأعمال الدرامية •

(أ) خيال الظل (سندوق الدنيا وخلافه) •

(ب) الأراجوز •

(ج) التمثيليات •

(د) مشاهد الحواة ونظائرها •

أما الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ،
وهو أول أستاذ للأدب الشعبي فى جامعاتنا
العربية ، كما أنه على رأس من يرجع اليهم الفضل
فى ارساء دعائم دراسة الماثورات الشعبية
(الفولكلور) عامة ، والأدب الشعبى خاصة ،
فيذكر (٣٩) أنه يعد أن استعرض البيئات
الأكاديمية المتخصصة فى الدراسات الانسانية
شرقا وغربا اتضح « ان الأدب الشعبى هو عند
الكثيرين من العلماء يرادف الفولكلور أو - على أقل
تقدير - يعد الحلقة الرئيسية من حلقات الماثورات
الشعبية » (الفولكلور) •

وينبه الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس الى
مجموعة من الحقائق البارزة فى مجال دراسة

الشفاهى ، أو الفن اللفظي أو الألب التبعيرى عند
بعض الباحثين • كما يشير الدكتور الجوهري
أيضا الى تبين الاتجاهات فى تعيين حدود الميدان
وتحديد موضوعاته ويستعرض جهود كل من
المرحوم احمد رشدى صالح • ريتشارد دورسون
والدكتورة نبيلة ابراهيم ، وينتهى الى أن تصنيف
المرحوم رشدى صالح (٢٨) هو أوفاهما وأكملها
وأكثرها قربا الى الاحساس بالواقع الشعبى
المصرى •

والأنواع الأدبية الشعبية التى يصنفها
رشدى صالح تحت المصطلح الأهم الأدب الشعبى
هى :

١ - المثل

٢ - اللغز

٣ - النداء

٤ - النادرة

٥ - الحكاية

٦ - السيرة

٧ - التمثيلية التقليدية

٨ - الأغنية

٩ - الموال

ويأخذ الدكتور الجوهري على هذا التصنيف
علم التفرقة بين ثلاثة أنواع متقاربة من مواد
الابداع الشعبى ، هى النكتة والنادرة والقصص
الفكاهية ، وأنه لم يتعرض لشكل من الأشكال
الأدبية الشعبية العالمية هو الأسطورة •

ويناقش الدكتور الجوهري التصنيفات
الأخرى ، مبينا أوجه القصور فيها ، ليقدم
تقسيمًا مقترحًا لأهم الأنواع الأدبية الشعبية
المصرية ، نورد هنا ، فهو يصلح أساسا للبناء
عليه :

١ - السبر (الشعرى منها والنثرى) •

٢ - الأسطورة •

٣ - الخرافة •

٤ - الحكاية •

٥ - الموال بأنواعه المختلفة (كالموال العادى ، والموال القصصى ... الخ) •



وعلى ذلك فإن معيار التمييز بين الأدب الشعبي وغير الشعبي ، هو المعيار النفسي عند الأستاذ الدكتور يونس ، بالإضافة الى الوظائف التي يؤديها هذا الأدب والتي يلخصها في هذه الوظائف :

- ١ - وظيفة ثقافية .
- ٢ - وظيفة جماعية أو قومية تحافظ على تراث الجماعة ومزاياها وأمجادها واحساس المجتمع بذاتيته العامة .
- ٣ - وظيفة ترفيهية تحافظ على الذات والمسالمة .
- ٤ - تفسير الظواهر .

أما وسيلة هذا الأدب ، فهو في معظمه يتوصل بالشعر أو النثر ، أو بهما معا (كما في السيرة الشعبية مثلا) ، كما أنه يتوصل بضروب التعبير الأخرى من الحركة والإيقاع والإشارة ، بل أن فيه ظواهر تمثيلية أثمرت أنواعا خاصة تقوم بالتمثيل المباشر كما هو الحال عند المنشد المحترف (رواية

الأدب الشعبي وتحديد مدلوله يهنا منها ما ذكره من « أن الأدب الشعبي ليس بالضرورة أدب لهجات دارجة ، وأن النسبة الى الشعب هي الفصيل في التفريق بين ما هو شعبي ، وما هو غير شعبي ، فإن من الآثار الفصيحة ما يمكن أن يكون شعبيا ، وفي الآثار التي تتوسل باللهجات الدارجة ما لا يستطيع باحث أن يضعه في دائرة الأدب الشعبي » (٤٠) .

كما يحدد (٤١) جوهر الأدب الشعبي مفرقا بينه وبين الأدب الفردي أو الرسمي أو العتيق والأدب العامي ، بأن الأدب الشعبي يتسم بالطابع الذاتي ، ولكنها الذات العامة ، ويصدر عن وجدان ، ولكنه وجدان الشعب قريبا كان أو طائفا أو قوميا . أما مضمونه فنموذج أخلاقي قومي اصطبلت الجماعة عليه لكي تصعد اليه سائر الآحاد .

أما الأدب الرسمي ، فهو نشاط وجداني في إطار العبقرية الفردية ، وهو لا يختلف عن العامي الا في كون الأخير يتوصل باللهجة الدارجة ، لكن كلا منهما يصدر عن وجدان فردي .

السيرة خاصة) وبالتمثيل غير المباشر الذى يتوصل بالمية أو غير ذلك *

ويقدم الأستاذ الدكتور يونس تعريفاً للادب الشعبى (٢٢) يجمع فيه بين الخصائص التى رآها مميزة له ، سواء من ناحية الشكل أو المضمون أو الوظائف ، أو المبدع ، أو أداة التعبير :

« الادب الشعبى مصطلح جديد يدل على التعبير الفنى المتوصل بالكلمة وما يصاحبها من حركه وإشارة وإيقاع تحقيقاً لوجدان الجماعة فى بيئة جغرافية معينة أو مرحلة محدودة من التاريخ »

ويتسم بكل ما تتسم به الماتورات الشعبية من العراقة والتلقائية الظاهرة ، وعلبه العرف ، ووجود المضامين الثقافية الى جانب المرونة فى التطور ، والجهل بمؤلف النص فى معظم الأحيان »

هذه هى معظم الاتجاهات التى تمثل وجهات نظر الدارسين والجامعين للادب الشعبى ولعل اعتذر اذا كان هناك نقص فى الاستقراء ، أو نسيان لبعض الدارسين ، فليس ذلك عن تجاهل لهم أو تقليل من شأنهم فقد حاولت أن أركز على ممثلين للدارسين المتخصصين ، وللمهتمين ، والهواة ذوى النوايا الطيبة ، فحسب *

على أية حال ، ان نظرة احصائية بسيطة لهذه التعريفات ، سوف تعطينا مؤشرات مهمة لاتجاهات التعريف ، وحدى ما تدل عليه من وعى بطبيعة الميدان وحدوده *

اننا يمكن أن نصنف العناصر الرئيسية فى التعريفات المختلفة على هذا النحو وفقاً لأهميتها لدى المعرفين :

١ - الادب الشعبى يتوصل بالعمامة (٦) *

٢ - الادب الشعبى ينتقل عن طريق الرواية الشفهائية (٦) *

٣ - الادب الشعبى مجهول المؤلف (٥) ويشارك فى تأليفه أكثر من فرد *

٤ - الادب الشعبى يعبر عن وجدان الجماعة أو نفسية الشعب (٥) *

٥ - الادب الشعبى مأثور (٤) *

كما أن هناك من اشترط أن يكون ساذجاً أو تلقائياً (١) ، وأنه يعبر أساساً عن الطبقات الكادحة أو الفلاحين (٢) ، وهناك من رأى أنه يمكن أن يكون معروف المؤلف (٣) *

هذا من ناحية التعريفات ، أما حدود الميدان ، والمواد التى يتضمنها ، فأنى اعتقد أنه لا يوجد خلاف كبير حولها ، أو حول المواد الرئيسية التى يشملها كالحكاية ، والحزر ، والمثل ، والأغنية بأنواعها وأشكالها المتعددة * * الخ مما تتضمنه القوائم التى يمكن أن نجدها فى منظم الدراسات والمجموعات التى تعرضت للادب الشعبى ، والتى يسهل الرجوع إليها عند الحاجة *

وإذا كان لكتاب هذه الدراسة أن يدل على بلوه فى هذا الشأن من واقع تجربة الميدانية والنظرية بهذا الميدان ، فلهذا ينبغى تقرير عدة حقائق أساسية :

١ - اننا ننظر الى الادب الشعبى لا باعتباره جزءاً من ماضى مسحيق أو نتاج أناس غير مثقفين ، أو نتاج ثقافة غير جديرة بالاحترام *

٢ - اننا لا ننظر الى الادب الشعبى باعتباره درجة أدنى من الادب الخاص أو المعتبر أو الرسمى ، أيا كانت التسمية ، مما يبعده أفراد متميزون معروفون *

٣ - اننا ننظر الى الادب الشعبى باعتباره نتاجاً فنياً جديراً بالدراسة أداء ، وإبداعاً أيضاً *

٤ - اننا لا نقصر الادب الشعبى على طائفة أو جماعة أو طبقة رغم ادراكنا أن هناك مدارس علمية معترفاً بها ، لا تجد فى ذلك غضاضة ، ولكن ذلك يرتبط بظروف هذه المدارس وتوجهاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية *

٥ - انه قد آن الأوان لأن نطبق القانون العلمى الذى يقول ان كل ثقافة تتخلق مصطلحاتها وأشكالها الفنية الخاصة بها ، بمعنى انه لم يعد من المقبول أو المعقول أن نظل نلث وراء غيرنا لنلوى عنق ما لدينا لكى يناسب ما لدى الآخرين . وعلى ذلك ينبغى التوفر على جمع المادة الشعبية من أصحابها وبيئتها ، وأن نحتزم للمصطلحات التى يستخدمها الناس لتدل على إبداعهم ؛ شكلاً

ومضموننا ، فنثرى قوائمنا وتجدد مصطلحاتنا ،
وتتضح *

التعريف الأول :

« الأدب الشعبي هو أسلوب التعبير الفني
المانور عن الفكر والعادات والتقاليد الجمعية ،
والذي يتوسل بالكلمة » *

التعريف الثاني :

« الأدب الشعبي هو الإبداع الفني الجمعي
المانور الذي يتوسل بالكلمة » *

وهذان التعريفان في واقع الأمر يضعمان في
اعتبارهما السمات الأساسية التي نرى أنها أهم
ما يميز الأدب الشعبي ، وهي أنه يعبر عن وجدان
جمعي ، وأنه متداول سواء عن طريق التلوين أو
المسافة ، متفلقا في ذلك مع استاذي الدكتور
عبد الحميد يونس في رفض المعيار اللغوي أساسا
للتفريق بين ما هو شعبي ، وما هو غير شعبي
على الرغم من أن أكثر المعرفين قد ركزوا على هذا
المعيار ، وكان محل اتفاق غالبيتهم *

على أية حال أنني اقترح هذين التعريفين للأدب
الشعبي ، وأعرف أنهما سيثيران جدلا شديدا ،
ولا أزمع أنهما أفضل من غيرهما ، ولكنه اجتهد ،
قد يشيت خطؤه ، وقد يشيت أن فيه بعض الصبغة
فإذا ثبت خطؤه ، فقد وفرنا على غيرنا شقة
وعناء ، وإذا ثبت أن فيه بعض الصبغة ركزنا
على الصحيح فيه ، وعدلنا فيما فيه من خطأ أو
نقص *

-
- (١) دكتور محمود ذهني - الأدب الشعبي العربي : مفهوه ومضمونه * مطبوعات جامعة القاهرة فرع الخرطوم (٥) -
١٩٧٢ ، ص ١٨ - ١٩ *
- (٢) المرجع السابق ، ص ٣٥ : ٢٥ *
- (٣) يعني الدكتور ذهني بالأدب الرسمي المكتوب باللغة الصعي الذي يبدعه مؤلف معروف *
- (٤) د. محمود ذهني - المرجع السابق ، ص ٤٩ : ٥٤ *
- (٥) المرجع السابق ، ص ٦٢ *
- (٦) المرجع السابق ، ص ٦٣ *
- (٧) المرجع السابق ، ص ٦٦ *
- (٨ ، ٩) المرجع السابق ، ص ٦٨ *
- (١٠) لمزيد من التفصيل عن نقد هذه التعريفات ، ومعرفة وجهة نظر الباحث ، في بعض هذه التعريفات ، انظر المرجع
السابق ، ص ٥٠ : ٧٨ *
- (١١) المرجع السابق
- (١٢) المرجع السابق ، ص ٧٩ ، ٨١ *
- (١٣) المرجع السابق ، ص ٨١ : ٨٣ *
- (١٤) المرجع السابق ، ص ٨٣ : ٨٤ *
- (١٥) عامر رشيد المسامرائي - مباحث في الأدب الشعبي - وزارة الثقافة والإرشاد ، العراق ١٩٦٤ ، ص ٣ : ٥٠ *
- (١٦) المرجع السابق ص ٦ *
- (١٧) المرجع السابق ، ص ٩ : ١٠ *
- (١٨) المرجع السابق ، ص ١١ *
- (١٩) المرجع السابق ، ص ١٢ *
- (٢٠) المرجع السابق ، ص ١٣ *

- (٢١) المرجع السابق ، ص ١٤ .
- (٢٢) المرجع السابق ، ص ١٥ .
- (٢٣) المرجع السابق ، ص ١٥ : ١٦ .
- (٢٤) أحمد صادق الجبال - الأدب العاصى فى العصر المملوكى - الدار الترميمية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٧٣ .
- (٢٥) المرجع السابق ، ص ٧٤ .
- (٢٦) المرجع السابق ، ص ٧٤ .
- (٢٧) المرجع السابق ، ص ٧٥ .
- (٢٨) أحمد رشدى صالح - الأدب الشعبى - دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ٢٨ . وانظر لمزيد من التفاصيل الفصل الأول من الكتاب (ص ١٤ : ٥٠) .
- (٢٩) محمد المرزوقى - الأدب الشعبى ، الدار الترميمية للنشر ، تونس ، ١٩٦٧ ، ص ٤٩ .
- (٣٠) الأب يوسف قوشايجى - الأدب الشعبى المحلى ، مطبعة الاحسان ، حلب ، ١٩٧٥ ، ص ٧ .
- (٣١) شوقي عبد الحكيم - أدب الفلاحين - دار النشر المتحدة ، القاهرة ، ١٩٥٧ .
- (٣٢) د. حسين نصار - الشعر الشعبى العربى ، سلسلة المكتبة الثقافية - وزارة الثقافة - القاهرة ، المقدمة .
- (٣٣) إبراهيم الدقاوى - فنون الأدب الشعبى التركمانى ، مطابع دار الزمان - بغداد ، ١٩٦٢ ، ص ٣ .
- (٣٤) المرجع السابق
- (٣٥) المرجع السابق ، ص ٣٨ : ٣٩ .
- (٣٦) عاتق بن غيث البلادى - الأدب الشعبى فى الجبال - دار مكة للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ ، ص ٣ : ٧ .
- (٣٧) د. محمد الجوهري - علم الفولكلور - دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٨٢ ، ص ٣ : ٧ .
- (٣٨) انظر أحمد رشدى صالح الأدب الشعبى وفنون الأدب الشعبى ، مرجع سابق .
- (٣٩) د. عبد الحميد يونس - دفاع عن الفولكلور (الأدب الشعبى متوماته ووظائفه) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ١٠٣ : ١١٧ .
- (٤٠) د. عبد الحميد يونس - الظاهر بيبسى فى القصص الشعبى (سلسلة المكتبة الثقافية دار العلم - القاهرة ، ص ٦ : ٧ .
- (٤١) د. عبد الحميد يونس - دفاع عن الفولكلور ، مرجع سابق .
- (٤٢) د. عبد الحميد يونس - معجم الفولكلور (مادة أدب شعبى) .



بين الأدب الشعبي

وأدب الطفل...

د. محمود ذهني

الانتاج الأدبي العربي يمكن تصنيفه في ثلاثة ألوان متميزة هي : الأدب الرسمي ، والأدب العامي ، والأدب الشعبي . وكل لون من هذه الألوان له مجموعة من الخصائص والسمات التي تميزه عن غيره . فالأدب الرسمي هو أدب الصفوة أصحاب المراكز الرفيعة والمستويات العليا سواء كانت في الفنى أو السياسة أو الثقافة . لهذا فإن منشئ هذا الأدب ، الذى سوف يقلمه لأصحاب تلك المستويات العليا لابد أن يتخير له موضوعا من الموضوعات التي تدخل في دائرة اهتمامهم ، وأن يصوغه في لغة فصحي - أو متفاحصة - تتحرى أقصى درجات الفخامة والصفاء والأناقة والتصنع . وتحت هذا اللون من الأدب يدخل كل شعر المديح والهجاء الذى شغل العصور الأولى من تاريخ أدبنا العربي ، كما يدخل تحته أيضا شعر المناسبات . ولما كان هذا الأدب لا يدخل في اهتمام سواد الناس ، فانه لا يعبرونه التلقاتا ، ويعيشون بعيدين عنه ، حيث يضعه أصحابه ، خوو النفوذ والسلطان ، مدونا في الكتب ، ودرصوما فوق أرفف المكتبات ، ثم يأتى الاستعمار الثقافى ليفرضه على الدراسات الأدبية ، ويفرد له وحده الميدان ، فى المدارس والجامعات ، مدعيا أنه الانتاج الوحيد للفرجة العربية ، واللون الوحيد الذى يمثل فن العرب الأقدمين .

الحاجات النفسية والوجدانية والعاطفية للناس كل الناس - ويعبر عن مشاعرهم من فرح الى حزن ، ومن قنوط الى أمل ، ومن حب الى بغض ، ومن واقع الى خيال ، ومن حقيقة الى وهم . وهو في كل ذلك يدفع الناس الى نزوع نحو الحياة أكثر راحة ومتعة ، وأكثر تطعماً نحو مستقبل أفضل .

والأديب الفنان لا يستطيع أن يصنف نفسه - أو ينصب نفسه - أديباً رسمياً أو عامياً أو



والأدب العامي هو ذلك الذي يحصر نفسه في نطاق اجتماعي ضيق ، حيث يقدم نفسه لمسند قليل من البشر . تجمعهم لهجة لغوية واحدة ، فينفلق فهمه على أصحاب اللهجات الأخرى لغة نفسها ، ولا يهتم إلا بالأحداث اليومية الجارية لتلك الجماعة فيبتعد عن الوجدان الإنساني العام ، أو المشاعر البشرية المشتركة ، وبذلك لا يعنى إلا أصحاب لهجته ، وفي إطار الأحداث الراهنة التي يعالجها ، ويؤثره عليهم بمجرد زوال الحدث أو المناسبة التي قيل فيها .

واللهجات العامية ليس لها نظام لغوي خطي خاص بها ، ولذا فإنها عادة لا تدون ، وإذا أريد لها التدوين فإنها تستعير النظام اللغوي الخاص بلغتها العامة (أي الرسمية أو الفصحى) ، وتلك لا تفي باحتياجاتها الصوتية ، لا سيما في الإنتاج الأدبي الذي يعتمد على النبر والمدة واللحن وموسيقى الكلمات ، ولهذا فإن الأدب العامي لا يكتب له البقاء لأنه لا يدون ، وإذا دون فلا يمكن قراءته قراءة صحيحة بحروف اللغة التي استعارها .

أما الأدب الشعبي فهو الأدب الذي يصل الى مجموع الشعب بكل طبقاته ومستوياته وأفراده ، أو بمعنى أصح ، هو الأدب الذي يختاره الشعب حيث يجد أنه يعبر عن شعوره الجمعي العام ، ويؤدي له مهام الفن في الحياة ، التي تبدأ بنقل التجربة الوجدانية ، وتنتهي بالتسلية والترفيه ، وبين البداية والنهاية عدد كبير من المهام التي تتفاوت من عمل أدبي الى آخر .

فالأدب الشعبي ينتج أساساً باللغة العامة حتى يستطيع الوصول الى جميع أفراد الشعب ، ولا غشاشة بعد ذلك في أن تتناقله كل جماعة بلهجتها الخاصة ، وإن استمر محتفظاً بخصائصه الشعبية . وقد يكون هذا العمل الأدبي تشبهاً أولاً في حظيرة الأدب الرسمي ، أو ربما حظيرة الأدب العامي ، ولكنه مس وتراً مشتركاً عند مجموع الشعب ، واستحوذ على الصفات التي تؤهله لأن يكون شعبياً ، فيدخل في نطاق الأدب الشعبي ويخضع لمتطلباته التي أهمها الصبرورة بين جميع أفراد الشعب ، والبقاء على الزمن متقللاً من جيل الى جيل ، ومن عصر الى عصر ، يشبع

وإذا أردنا أن نصف الشعب - أي شعب - بين الفئات المتقابلة ، فأننا نستطيع دائما أن نصفه دون أن يكون هناك تجاوز كبير ، أي نستطيع القول - بصفة عامة - أن نصفه ذكرور ونصفه أنثى ، وأن نصفه أطفال الى بداية الشباب ونصفه بالفون وأن نصفه أميون الى بداية التعليم ونصفه متعلمون . . . وهكذا .

فلن من هؤلاء يتجه الأدب الشعبي أول ما يتجه ؟

بالطبع إذا أراد الأدب الشعبي أن يصل الى الشعب بأكمله فلن يتجه الى صفوفه المتفنين - مثلما يفعل الأدب الرسمي - فيستغل فهمه على العامة من المتعلمين وغير المتعلمين . في حين أنه إذا توجه الى عامة الشعب، فإنه - بإمكاناته الفنية - سوف يستطيع أيضا أن يجذب اليه أصحاب الثقافة على اختلاف مستوياتهم .

كذلك لن يحاول أن يكون في مستوى الكبار فيفقد الأطفال ومن هم في مراحل الصبا والشباب - وهم نصف الشعب - ولكن يمكنه أن يتجه الى الصغار وفي ذات الوقت يفتن الكبار .

وليس هذا غريبا علينا الآن ، وفي حياتنا المعاصرة، فالسرك ومدنية الملاهي وحدائق الألعاب وأشبابها تنشأ للأطفال أساسا ، ومع ذلك فإن اقبال الكبار عليها يفوق اقبال الصغار . لقد وجد « والت ديزني » مبتكر الرسوم المتحركة في السينما ، والذي أنشأ في أمريكا مدينة الملاهي الشهيرة باسمه « ديزني لاند » أن عدد الكبار الذين يؤمنونها يبلغ عشرة أضعاف الصغار ، الأمر الذي حفزه لإنشاء مدينة جديدة هي « ديزني ورلد » (أي عالم ديزني) زاد فيها الجرععات التثقيفية والعلمية عن الجرععات الترفيهية ، فزاد الاقبال عليها من الكبار والصغار جميعا .

ولماذا نذهب بعيدا ونحن نعرف أن الفولكلوريين يرجعون بداية علم الفولكلور ، وتسميته بهذا الاسم الى العالمين الألمانين « الأخوين جريم » - ولهم ويعقوب وأوفيليم وجيكوب جريم » وذلك من خلال كتابهما « حكايات البيوت » . وهذه الحكايات في حقيقتها قصص الأطفال .

شعبيا، ولكنه بحكم كونه فنانا ينتج ما يفعل به، فإن حاز انتاجه خواص الأدب الرسمي كان رسميا، وإن أخذ سمات الأدب العامي كان عاميا ، أما إذا اختارته جماهير الشعب لتضمه الى مواردها الفنية وغذائها الروحي ، فإنه يكون بذلك أدبا شعبيا .

وصاحب الأدب الشعبي لن يمتنع - للأسف - بهذا اللقب ، فهو لن يطلق عليه في حياته لأن سمات الأدب الشعبي لا تتحقق الا بعد أمد طويل، وأيضا لن ينعم به بعد ماته لأن الأدب الشعبي لا يحفل كثيرا بشخص قائله ، وإنما يترك نفسه لطبقات الشعب ونطاقاته المختلفة ، يشكله كل منهم طبق احتياجاته ، ويدخل عليه من التغيير والتعديل والتبديل والإضافة والحذف ما يلائم ظروف بيئته ومتطلبات حياته ، ومتفضيات عصره .

لهذا كلما اعتد الزمن بالأدب الشعبي ، واتسعت رقعة متلقيه ، كلما وجدنا له أكثر من صورة وأكثر من شكل . وهذه الظاهرة لا تضير الأدب الشعبي أو تسيء اليه ، وإنما العكس هو الصحيح ، إذ أنها تعطي القدرة على البقاء ، وتجدد شبابه بحيث يستطيع مسايرة الزمن ، وحضمة الأجيال المتعاقبة .

فالحكاية الشعبية - بأنواعها المختلفة - نجد لها صورا متعددة تختلف باختلاف المكان والزمان ، بل لا نقالي كثيرا إذا ما قلنا أنها في كل مرة تحكى فيها تختلف - قليلا أو كثيرا ، عن المرة السابقة . كذلك السير الشعبية التي يحكيها شاعر الرابة أو الراوي ، نستطيع القول بأنها كانت تختلف عند كل فرد منهم عنها عند الآخر ، بل ربما تختلف - الى حد ما - عند الراوي الواحد عندما يحكيها مرة بعد الأخرى .

وحين دونت شوامخ الأدب الشعبي ، مثل السير الشعبية المتعددة وحكايات ألف ليلة وليلة ، وجدنا لها ثلاث صور مطبوعة ، واحدة مصرية ، وأخرى شامية ، والثالثة عراقية ، الأصل فيها واحد ، والاختلاف في الشكل أو المظهر ، مثلها مثل الشعب العربي الذي يتحد أفراداه في الصفات والخصائص والسمات العرقية ، ويختلف ملبسه من اقليم لاقليم ، أو تختلف لكنته من بلد الى بلد .

حكايتها ، والبيئة التي تحكى فيها ، وحال المتلقين .

ولعل من أوسع طرق الدراسات الفولكلورية الآن « المنهج المقارن » الذى يحاول - بالنسبة للحكاية الشعبية - أن يتتبع مسارات انتشارها ، والاختلاف بين أشكالها ، ويثبت ذلك فى فهراس فولكلورية ، أو يوقعها على خرائط إيزوبارية .

وعلماء الفولكلور يقسمون الحكاية الشعبية الى عدد من الألوان ، يأتى على رأسها لونان أساسيان هما الحكاية الخرافية المسلية أو حكايات الجان Fairy tales ، وحكايات الخرافة الحيوانية أو الفابولا Fable . ثم يأتى بعد هذين القسمين ألوان أخرى كالحكاية الغرامية ، والحكاية الفكاهية ، والحكاية التعليمية ، والحكاية المصارحة ، والحكاية الاسطورية ، وغيرها .

ولم ينس علماء الفولكلور أن يوضحوا أن هذا التقسيم هو فى الحقيقة تقسيم نظرى تعقيدى الى حد كبير ، شأنه فى ذلك شأن التقسيمات والتقنيات التى تتناول العلوم الانسانية بصفة عامة ، والفنون والآداب بصفة خاصة ، فهذهما أساسا دراسى تفسيرى فقط ، أما فى الواقع فمن المتعذر وجود اللون النقي الذى تتوفر له جميع الخواص وتتمازج وتختلط ، وأقصى ما نلحظه هو أن نجد فى الحكاية لونا يقبل على غيره من الألوان ، أو لونا أساسيا وألوانا أخرى فرعية أو مكيلة وعادة ما يكون اللون الأساسى هو أحد القسمين الرئيسيين للحكاية الشعبية وهما حكايات الجان وفابولا الحيوان .

وإذا نحن أعمننا النظر فى هذين القسمين الرئيسيين فسوف نجد أنهما - شكلا وموضوعا - يتوجهان أولا وقبل كل شيء الى الأطفال ، أو قلنا نقول أن مكانهما الطبيعى هو « أدب الطفل » ، وأنهما إذا كانا من الأدب الشعبى الفنى الحقيقى فانهما سوف يستطيعان الوصول الى الكبار أيضا ، ثم الى المثقفين والدارسين وتلك شسيمة الأدب الشعبى .

وكم كان فناننا العربى العظيم « ابن المقفع » فولكلوريا بالسليقة حين قال فى مقدمة درته الخالدة « كليله ودمنة » « وينبئى لناظر فى هذا

ثم كتاب « ألف ليلة وليلة » الذى هو درة الأدب الشعبى العربى ، ليست حكاياته هى التى كانت تحكيها الجلسات والأهيات لأطفالهم ، وأنها كانت - حتى الجيل الماضى - الزاد الثقافى والمتعة الوجدانية التى لا يرضى عنها الطفل بديلا ، ولا يستطيع أن يذهب فى النوم قبل أن يسمع واحدة من تلك الحكايات مهما تكررت عشرات المرات ، بل ربما تعلق بواحدة منها فيطلبها بذاتها لتحكى له يوما بعد يوم ، وتلك طبيعة الأطفال .

والى الذين يبحثون فى أزمة الشباب المعاصر ، أستطيع أن أوجه أنظارهم الى واحد من أهم أسبابها ، هو حرمان أطفال الأجيال الحديثة من هذا الزاد الوجدانى التروى منذ أن انقطعت المرأة عن أطفالها وانشغلت عن بيتها وأولادها دون أن تقدم لهم البديل المناسب لفقد الأطفال متعة الأدب الشعبى ، وفقد الأدب الشعبى أرضا كان مسيطرا عليها .

أما الدول المتقدمة ، فحين حدث فيها هذا ، سارعت بأعداد البديل فى شكل مطبوعات الأطفال التى تقدم لهم الأدب الشعبى فى صورة جديدة معاصرة ، مستفيدة من التقدم العلمى المذهل ومن تكنولوجيا العصر . ولعل أفضل مثال لذلك حكايات « هانز كريستيان أندرسن » التى نسجها على منوال الحكايات التراثية التى جمعها الأخوان جريم ، ثم جاء « والت ديزنى » وحولها الى رسوم سينمائية متحركة ، بعد أن طبعت فى طبصات متعددة ، مزينة بالرسوم والألوان .

ومثل ذلك « خرافات لافونتين » الشاعر الفرنسى الشهير الذى نظم مائة وأربعين خرافة من خرافات الحيوان - أى الفابولا - أخذ عددا غير قليل منها عن حكايات « كليله ودمنة » لابن المقفع .

وإذا كان الأدب الرسمى أدبا غائبا يتطلب سلامة النص ، وتوثيق الأصل ، وصحة النسب ، فإن الأدب الشعبى أدب متغير متطور ، لا يبقى على حال واحد ، بل يغير شكله من عصر الى عصر ، ومن مجتمع الى مجتمع ، ومن بيئة الى بيئة ، ومن مجال الى مجال . فالحكاية الشعبية مثلا قد يكون لها أصل متون فى كتب التراث ولكنها تحكى بطرق مختلفة ومتعددة ، تناسب كل منها زمن

اولاهما نظرية التشابه التلقائي نظرا لتشابه الطبيعة الانسانية في خواص عمومية تشمل جميع البشر في كل مكان . وبالتالي فإن العنصر الأصل لحكاية ما يمكن أن تنشأ في بيئات مختلفة لا اتصال بينها .

اما النظرية الثانية فهي نظرية هجرة الحكاية الشعبية ، حيث تثبت - كمعصر أصلي - في بيئة معينة ، ثم تنتقل منها الى البيئات الأخرى ، لتكتسب في كل منها بمجموعة من عناصر الربط التي تؤهلها للامانة ببيئتها الجديدة . وهذه النظرية هي أساس عمل « المنهج المقارن » في الدراسات الفولكلورية .

وسواء صحت هذه النظرية أو تلك ، أو كان لكل منهما نصيب من الصحة . فإن ما لا شك فيه أن الحكايات الشعبية العربية كان لها تأثير مباشر وفعال في الأدب الشعبي الأوروبي ، منذ أن ترجم المستشرق الفرنسي « أنطوان جالان » حكايات ألف ليلة وليلة عام ١٧٠٤ ، ومنها انبثقت في فرنسا وألمانيا آلاف الحكايات الشعبية التي احتلت ترجمة جالان أو نسجت على منوالها ، بحيث يمكن القول بأن « الليالي » هي الأصل الذي خرج منه نبض الحكاية الخرافية الأوروبية .

أما حكايات « كليلة ودمنة » فقد ترجمت الى الفرنسية قبل « الليالي » بكثير ، حيث ظهرت أول ترجمة لها عام ١٦٤٤ ، ولكنها لم تنتشر وتشتهر الا بعد أن جاء الشاعر الفرنسي الشهير «لافونتين» واقتبس منها عشرين حكاية نشرها ضمن خرافاته عام ١٦٧٨ .

ولا حاجة بنا الى القول بأن « حكايات الجان » منذ أن جمعها الأخوان جريم ، وفابولا الحيوان منذ أن نظمها لافونتين ، سواء كانت مقدمة للأطفال أو للكبار ، فتحت أمام أوروبا وأمريكا الباب واسعا لينتجوا الآلاف المؤلفة من قصص الأطفال ، التي أخذت منها موهبتها الأصلية ، أو احتذتها ، أو نسجت على منوالها ، فأثرت بذلك وجدان ناشئها ، وما فاض منها صدرتها الينا ضمن ثقافتها الغربية التي تريد أن تفرضها علينا .

أما نحن العرب فقد حاكمنا « الليالي » وجهنا اليها تهمة افساد الخلق والحض على الرذيلة ،

الكتاب أن يعلم أنه ينقسم الى أربعة أقراض . أحدهما ما قصد فيه الى وضعه على السنة البيهائم غير الناطقة ليسارع الى قراءته أهمل الهزل من الشبان فتستحيل به قلوبهم ، لأنه الغرض بالتواذر من حيل الحيوان . والثاني اظهار خيالات الحيوان بصنوف الأصباغ والألوان ، ليكون أنسا للقريب الملوك ، ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة في تلك الصور ، والثالث أن يكون على هـذه الصفة ، فيتخذ الملوك والسوقة ، فيكثر بذلك اتساعه ، ولا يطل فيخلق على مرور الأيام ، ولينتفع بذلك المصور والناسخ أبدا ، والغرض الرابع - وهو الأقصى - وذلك مخصوص بالفيلسوف خاصة . (ص ٧٣ ط الطبعة الأميرية سنة ١٩٣١) .

البيست هذه أهم سمة من سمات الأدب الشعبي ، الذي يقدم لجميع أفراد الشعب على اختلاف طبقاتهم وأعمارهم ، فيجد فيه كل منهم ما يناسبه من غذاء روحي ، ويفتخر منه ما يروم من مهام الفن في الحياة .

وهكذا نجد أن الحكاية الشعبية لا تتمسك بصورة موحدة ثابتة ، أو شكل محدد ، وإنما يمكن أن يكون لها أكثر من صورة وأكثر من شكل ، ليس بسبب اختلاف الزمان والمكان فحسب ، وإنما لاختلاف المثلثي كذلك سواء من حيث المستوى الثقافي ، أو العمر الزمني ، أو غير ذلك من أسباب .

وتفسيرا لهذه الظاهرة يقول المتخصصون أن العنصر الأصلي (Original motif) في الحكاية واحد أو ثابت ، وتتغير من حوله عناصر الربط (Conjunctive motifs) ، والشكل البنائي ، فينتج عنها عشرات الحكايات المتحددة في الفكرة والمختلفة في الشكل ، وبالتالي مختلفة في الهدف . أما الأستاذ فاروق خورشيد فيطلق عليها اسما أرق ، استعاره من المصطلحات الموسيقية ، فيقول انها « تنويعات على أصل فولكلوري » .

والعناصر الأصلية لكثير من الحكايات الشعبية تتشابه عند كثير من الشعوب ، على الرغم من بعد مكان أحدها عن الآخر ، أو صعوبة الاتصال بينهما . وتفسير ذلك كانت نظريتان علميتان

فهل نضبت لدينا القرائح ، أم ران علينا
الكسل الذى يجعلنا نحجم عن الاطلاع والبحث
والدراسة ، ونكتفى بفتات ما يلقى به اليينا الغرب
الأوربي ، معتبرين ذلك قمة التمدن والتمسك
بأهذاب الحضارات الحديثة .

ان تراثنا الشعبي نبع لا ينضب لأولئك الذين
يرومون بناء شعب جديد ، يعيد للعربي ثقته
بنفسه ، واعتزازه بقوميته ، ويمكنه من مواجهة
المستقبل الملبد بغيوم الأزمات والتحديات ، وهذا
الأمر يتطلب جهدا غير محدود ، ونية صادقة ،
وعزما شديدا . وقبل هذا وذاك معرفة وإطلاعا
ودراسة وثقافة وبحثا وعلميا ، ثم ايماننا بتراثنا
وقوميتنا ومستقبلنا .

هذه دعوة مفتوحة أقدها لجميع الدارسين
والمثقفين : ان التراث الشعبي والدراسات
الشعبية هي أمل المستقبل ، أنها الاستثمار المربح
الذى يعطى أكبر عائد ، فجهد البحث فيه يمكنه
أن يفتح أوسع المجالات أمام المنشئين والمؤلفين ،
فبعضوا لأجيالنا القادمة أفضل عطاء .

وأهملنا « كليله ودعته » واعتبرنا ما تراثنا اثريا
لا يتمشى مع العصر . وبقي أطفالنا دون زاد
ثقافى قومى ، يعطيهم الدفعة الوجدانية التى
تتطلبها الحياة ، ويمنحهم القدرة على مواجهة ذلك
الغزو الاستعمارى الثقافى .

واليوم ، حين يستشعر البعض هول ما آل اليه
حال شبابنا وأطفالنا من ضعف ثقافى ، وما ظهر
من أثر ذلك على سلوكهم وقيمهم وأخلاقياتهم ،
راحوا ينتشدون العون من الغرب الأوربي ، أو
الشرق الشيوعى ، ويطالبون بالتغلب عنهم وترجمة
كتبهم . وفاتهم أنهم بذلك يمكنون لثقافتهم
الاستعمارية من التغلب فى وجداننا ، ويحطمون
أسمى ما يتطلبه بناء الانسان العربى .

ولم يدر بخلد هؤلاء أن لنا تراثا عريضا من
واجبنا احيائه وتقديمه غذاء روحيا قوميا لهؤلاء
الناشئة ، وأن هذا التراث قادر على ذلك أمين
عليه ، لأنه كان هو النبع الذى استقى منه الغرب
الأوربي ثقافته ، بعد أن عرف كيف يستفيد منه
الاستفادة المثل ، ويضمه فى الثوب الذى يناسب
بيئته ويحقق أغراضه .

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الطب الشعبي

أحمد رشدي صالح



ما هو الطب الشعبي ؟ (*)

هو مجموعة الممارسات التي يتوارثها الأبناء عن الآباء والأجداد لمعالجة أمراض الجسم والنفس ، وكذلك مجموعة الممارسات الموروثة المستخدمة للوقاية من أمراض البدن والنفس ، فهو إذن يتألف من فرعين أساسيين : الفرع الأول هو ما نسميه بالطب العلاجي ، والثاني يجوز أن نسميه بالطب الوقائي . وفي بعض الأحيان نقرأ في المؤلفات الموضوعة حول التراث الشعبي كلمة طب « الركة » بدلا من « الطب الشعبي » فهل هناك فرق بين الكلمتين ؟

أما طب الركة فاعتقد أنه الأقدم تأويها - وهو عبارة عن مجموعات الممارسات المستخدمة أيضا للعلاج والوقاية ، لكنها تمزجه أشد الامتزاج ، بالظنون والخرافات - أي بالشعوذة (الشعوذة) . ان بدايات الطب الوقائي والعلاجي ، ونشأته وتدرجه وهجرات نتائجها من مكان الى مكان تبدأ

في رأيي ان هناك فرقا أساسيا - أعني من قاعدة المصطلح الى قمتها بين « الطب الشعبي » و « طب الركة » . فما أقصده بالطب الشعبي هو الممارسات المبينة على درجة أو أكثر من المعرفة اليقينية والتجربة . وهذا النوع من الطب الشعبي ، أقرب ما يكون الى البدايات الأولى لعلوم الطب الحديثة .

(*) في العدد السابق قدمت اللجنة دراسة للأستاذ الروحم أحمد رشدي صالح عن أهم مدارس الفولكلور وتوالى اللجنة في هذا العدد وما يليه من اعتماد نشر بعض الدراسات التي سبق أن أعدها الأستاذ الروحم أحمد رشدي صالح ومنها ما ألقاه كمحاضرات على طلبة قسم الأنثروبولوجيا بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية خلال عام ١٩٧٥ .



بميلاد التاريخ المعلوم لنا - أى بيده الحضارات القديمة وأهمها بالطبع - تلك الحضارات التي قامت فى مهد الأنهار الكبرى مثل وادى النيل ووديان دجلة والفرات والسند والكنج فى الهند وسينجوع وجيجون ، وكذلك فى ميلاد اليونان القديمة • أى اننا سنجد أنفسنا أمام خريطة واسعة للغاية ، تمتد من أعماق آسيا - وهى تضم الصين والهند وفارس وال عراق ، وشبه الجزيرة العربية والشام وبلاد الاغريق ومصر • وعندما نتحدث عن نشوء الطب فى العالم القديم فينبغى أن نشير الى عنصر الاستقرار الاجتماعى والثقافى ، أى الى استقرار المجتمعات المشار اليها وممارستها الحضارية المختلفة وممارستها العمرانية المتباينة وممارستها العلمية والفلسفية المتباينة •

فى هذه المجتمعات كان الانسان قد عرف خواص الكثير من النباتات الوحشية ، التى استخدم بعض أنواعها فى الطعام واستخدم أنواعا أخرى منها فى العلاج والوقاية ، ثم قام الانسان باستئناس أهم هذه النباتات كما استأنس أعدادا من الحيوان ، كما عرف خصائص بعض المعادن والصخور والثروات المعدنية ، واستخدمها لأغراضه المختلفة ومنها الأغراض الطبية •

وقبل الدخول فى تفاصيل الطب الشعبى السلاجى والطب الوقائى نرى أن نتعرف على بعض أعلام الطب فى العالم القديم ، ونأخذ على سبيل المثال الطب عند قدماء المصريين أى فى الفترة التى تقع بين سنة أربعة آلاف قبل الميلاد والى سنة ٧١٥ ق.م وتاريخ الطب فى هذه الفترة مدون على البرديات وجدوان المعابد القديمة والآثار •

ومنها نعرف أن الطب كان مهنة مغلقة أى مقصورة على الكهنة • ومزج الكهنة بين الممارسات العلمية وبين الممارسات الأسطورية ، وكان الكهنة هم الذين يحرسون أوراق البردى الطبية •

وقد أحصى العلماء عدد الكلمات الطبية الموجودة فى أوراق البردى فوجدوا أنها أكثر

من ٥٠٠ كلمة من بينها مفردات نباتية وأخرى معدنية وثلاثة حيوانية ورابعة أدوية مركبة .

وقد تضمنت أوراق البردي البحث في جسم الجسم ووظائف أعضائه وأثر الكبد في هضم الطعام ، وأمراض العين ، وأمراض النساء ، والأمراض المعوية والعقاقير المستخدمة ، ومنها مثلا عقاقير للشفاء من الحالات النفسية كحالة الكتابة والحزن والهموم .

وبرعوا في التحنيط بالطبع .

وامتازوا في علاج الأسنان ، وعظام الفكين التي تظهر في موميائها حتى الآن أسنان ذهبية .

وكان الكاهن المالمج يأخذ أجرا هو وزن شعر رأس المريض من الفضة * كما برعوا في الجراحة واستخدموا التبنيج أثناء اجراء العمليات الجراحية فكانوا يأتون بحجر معين من مدينة منف ويسحقونه ويخلطونه بالخل ويضعونه فوق الجزء الذي يجرون فيه العملية الجراحية . وكان التفاعل بين الحامض الحلي ومسحوق هذا الحجر يولد غاز حامض الفحم الذي يخدر الجزء أو الجسم تخديرا كافيا لاجراء العملية الجراحية .

وأما الآلات الجراحية فكانت عشرات ويرجع تاريخ أقدمها المصنوع من البرونز الى سنة ١٥٠٠ ق م .

والخلاصة : ماذا بقي من الممارسات القديمة في الطب الشعبي وطب الركة ؟ بقي الكثير للغاية - الكثير من البدايات والكثير من الإضافات التي حدثت بعد انتشار دعوة محمد بن عبدالله « صلعم » الى مواطن الحضارة القديمة * مما جعل بيناتها الثقافية والعملية تتوحد في اطار شامل واسع جدا ، تهاجر فيه الخبرات من أدناها الى أقصاها .

ومن أهم ما تخلف من القسرون المتوالية نستطيع أن نقسمه على النحو التالي :

- التشخيص (تشخيص الأمراض) .

- علاجها .

- الوقاية من الأمراض .

- العقاقير المستخدمة لعلاج أمراض الجسم .

- علاج الأمراض العصبية والنفسية .

صورة الطبيب كما تظهر في الأدب الشعبي العربي .

واعتقد أن مفتاح الموروث في الطب الشعبي أن نذكر صورة الطبيب كما رسمتها الآداب الشعبية العربية .

وهذه بكائية من الصعيد من بكائيات النساء على المرضى تعرف منها أن المريض أصيب فجأة بمرض خطير بين المشاء والليل وأن أهله استدعوا الطبيب فجاء يتوكأ على عصاه .

تقولوا البكائية :

يا سائنه العيان تنول خير
كان إيش جرى له بين العشا والليل

يا سائنه العيان تنول
كان إيش جرا له بين العشا والفجر

دخل حكيم الجلع وبس « لو » بالعين
وجال لو يا زينة الأما إجب دواك منين

يا حكيم العيان طيب وخد منه

طلع الحكيم وواسه مطاطيه

طلع الحكيم يغبط على الكفين

وتضى البكائية في حوار درامي مؤثر ، فإذا كان الطبيب الأول قد فشل في مداواة المريض فلتذهب أمه الى طبيب آخر . فنعرف أن السن غريب في بلده وأن الطبيب متقدم في السن يتوكأ على عصاه .

دخل الحكيم يركز على النبوت

روح بلادك يا غريب لتموت

دخل الحكيم يركز على جويده

جال الحكيم ما ليش خلاص في ده

وإذا كان الطبيب الثاني قد فشل فليبحث أمه عن طبيب ثالث ولتكرم هذا الطبيب المعجوز أيضا وتجعله يركب على دابة .

تقول البكائية :

جالوا الحكيم في الزاوية جنبه

ومشيت على جملي وركبته جالو الحكيم في الزاوية جيته ومشيت على جملي وركبته

والخلاصة أن صورة الطبيب الشعبي تلخصها كلمة الحكيم - أي الرجل صاحب التجربة الطويلة في معالجة الأمراض - وهذا الرجل العجوز يستطيع أن يشخص المرض بمجردلقاء نظرة فاحصة عليه ، وأنه يتوكأ على عكاز وهو يشبه قاضي الغرام من حيث اختمار التجربة وامتدادها .

والشيء البارز في البناء الشعري لهذه البكاية أنها حوار درامي شديد الاختزال لا يتطرق للتفاصيل .

والتجربة الشعبية في هذا المجال هي مزيج غريب معقد جدا من المعارف اليقينية ، ومن الظنون والأوهام ولنضرب بمض الأمثلة لنشرح هذا المعنى ولنتأمل ما تقوله بعض الأمثال :

« أحسن الطعام جوع وكل »

يعنى ألا ندخل طعاما في المعدة الممتلئة بالطعام

والمثل الثاني :

« المعدة بيت اللد »

والمثل الثالث :

« أن فار دمك الفصد »

والمثل الرابع :

« إذا كان عظمك فلتات عليك يشرب المغات »

والمثل الخامس :

« اتفدى واتمدى ولو تحظتين ، واتمشى »

واتمشى لو خطوتين » .

واضح من هذه الأمثال أنها تتركز حول محورين : الأول هو ما يتصل بالجهاز الهضمي والثاني خاص بالدورة الدموية ، فإصل كل الأمراض المعوية ما يصيب المعدة من تخمة وعطب الأمعاء . . وقد يصاب الإنسان بضعف أو إرهاق وسبب ذلك قد يكون نقصا في التغذية وعلى ذلك ينصح المثل يشرب المغات وهو شراب غني بمواده السكرية والبروتينية .

ومن أغاني النساء على المرضى ، يبدو واضحا أن هناك أنواعا من المرض لا تحتاج إلى احضار الحكيم فإذا كان المرض بسيطا كالصداع مثلا فما على المرأة الشعبية إلا أن تطلق البخور وتلقى الرقية المناسبة حتى يزول المرض 'لنا منها ووهبا بأن هذا الصداع رد فعل لعين حاسدة ، لكن إذا كان المرض متعمقا غير مرئ فانها تحترق في علاجه تقول بكائية :

وان جال يا راسي لأبغره وارجيه

وان جال يا قلبي احتار دليلي فيه

وان جال يا راسي لا يبغره وارجه

وان جال يا قلبي احتار دليلي وباه

وإذا كانت الأمراض من تلك التي تخرج على معرفة الأم أو الزوجة مثل الأمراض المعوية والصدفية ففي هذه الحالات تلجأ المرأة الشعبية إلى الحكيم . . والبكاية التالية تجعلنا نقف أمام نوعين من الحكماء أي الأطباء نوع تستشير به المرأة الشعبية فتسميه حكيم السلامة ، ونوع تتشاور منه وتسميه حكيم الندامة .

تقوم البكاية :

حكيم السلامة خش لو عنده

حل الصديري واكشف على جنبه

حكيم السلامة خش لو جوه

فك القميص واكشف على السوه

حكيم السلامة اجبر وطبهم

وشوف العيا وما عمل معهم

حكيم السلامة اجبر ودأوهم

وشوف العيا وما عمل فيهم

ولكن هل يقتصر العلاج على تجربة الحكيم والمرأة الشعبية ؟

المثل الشعبي يقول :

« اسأل مجرب ولا تسأل طبيب »

ولو فكرنا قليلا في هذا المثل وطبقناه على علاج الأمراض . . لوجدنا أنفسنا أمام حقيقة تقول أن التجربة أهم من استشارة الطبيب .

ويصور الأدب الشعبي نماذج المرضى في
نوعين رئيسيين - نوع معروف الاسم - ونوع
يغلب عليه التعميم .

ومثال المرضى المعروف الاسم : أيوب

وأمثله المرضى التي يغلب عليها التعميم : هم المصابون بأمراض جسمية هيينة أو مستعصية والمصابون بأمراض نفسية أو عصبية . وهؤلاء لا تشير اليهم المأثورات الشعبية بالاسم ، ولا تحدد تفاصيل ملامحهم ، وإنما تأخذهم بالجملة .

فهناك مثلاً المرضى والمجروحون لأن الأيام والزمن هي التي أحدثت جراحهم وهناك جرحى الغرام وجرحى الغربة ، وجرحى عدم العرفان والتذكر للصدقة وجرحى المظالم وجرحى التجاسة ، وجرحى الكآبة النفسية ، أي أننا أمام نوعين من المرضى - مرضى البدن ومرضى النفس وأشهر مريض للتطبيب الشعبي لمرض **معروف الاسم هو أيوب .**

وفي القصة الشعبية المنظومة حول أيوب نسجم كلمات عن تطبيب مرضه المستعصى . . ونصادف أحداثاً ترمز إلى القدرة النفسية للمريض من ناحية وكيف انهما هي والإيمان السبيل المنتوح أمام الشفاء .

واظن ان الأفضل ان نبدأ بالقصة الأصلية لأيوب ثم نتابعها في المأثورات الشعبية .

وردت قصة أيوب في سفر أيوب - الأصحاح الثاني ومنها نعرف أن أيوب كان في البداية رجلاً على قدر كبير من التقوى وطيب النفس ووفرة المال، ثم امتحنه ربه في ماله فأذهب عنه ، لكن أيوب صبر مؤمناً ، وامتحنه ربه في عافيته « وضرب أيوب بقرح ردى في باطن قدمه الى هامته ، فاخذ أيوب شقله ليحتك بها وهو جالس في وسط الرماد فقالت له امرأته « انت متعمك بعد بكمالك بارك الله وموت فقال لها تتكلمين كلاماً كاحدى الجاهلات الخير تقبله من عند الله والشر

لا تقبل » وتنتهى القصة في سفر أيوب بأن يارك الله اخرة أيوب أكثر من أولاً . . فضاغف في راحته وعافيته وماله ومد في عمره عشر سنين ومائة ورأى أربعة أجيال من ذريته .

وجعل الخيال الشعبي من قصة أيوب النموذج لنصير البطولي على متاعب مرضه وآلامه وجعل من زوجته النموذجاً للوفاء الذي ليس له ضفاف أو نهاية . . فقد ظل أيوب يداوى نفسه من جراحه زمناً طويلاً وبلا فائفة ، وخسر كل مايملك وباعت زوجته كل شيء لتطيبه حتى شعر رسها قصته وباعته .

ثم شادت القدرة الإلهية أن يثمر أيوب على نبات وحشى ويجربه في علاج جراحه ونجح هذا النبات .

واسم هذا النبات هو « **الرعرع** » أو « **الرعرع** » أو « **وعرع أيوب** » وهذا الاسم تحريف لكلمة « **عرع** » المستخدمة في قراطيس الطب العربية القديمة ، وقد كان موجوداً ولم يزل موجوداً في مصر ، وقد عثر علماء الآثار على بذرة بين الهدايا الجنائزية القديمة الموجودة في مقابر طيبة والدير البحري (١) .

ومن الملاحظ ان هناك عادات شعبية مقترنة باستخدام النباتات الطبية الشعبية ، وبمناسبة حديثنا عن قصة أيوب نذكر بعض الصادات الشعبية الموجودة في مصر وبعض بلاد الشرق العربي والتي نعتبرها أنموذجاً لهذه الرابطة بين استعمال النبات الطبى الشعبي والمناسبات العامة .

في عيد الربيع الذى نسميه في مصر بشم النسيم ويسميه أشقاؤنا في الشام والمراق وإيران بالنوروز أو النوروز تظهر نباتات عميقة الخضرة في أيدي الناس الشعبيين أو تعلق حول رقابهم وفوق بوابات بيوتهم أو يستحم بها . ومن هذه النباتات نبات رعرع أيوب العميق الخضرة . ونحن نعرف أن اللون

الأخضر العميق يرمز في المعتقد الشعبي إلى
تجدد الحياة أو ميلاد الجديد من القديم *

والى يومنا هذا يستحم بعض العامة بماء - فيه
دعرج أيوب وذلك يوم أربعةاء أيوب - طنا منهم
أنه يرد عليهم العافية وصحة البدن كما ردها على
أيوب فيما يعتقدون *

ولكن هل ثبت علميا أن هناك صلة بين هذا
النبأ وعلاج الجراح ؟

نعلم أن كل ما هو مذكور في كتب الصيدلة
والطب عند العرب والفراعنة يشير إلى استعماله
فقط * بل لقد استعمل أيضا في أوروبا في
عصرها الوسيط ولذلك فبحر نجد أن له اسما
لاتينيا هو Juni Perus Phoenixes
وربما كان هذا النبات داخلا في قراطيس الأدوية
الطبية العربية التي اعتمدت عليها أوروبا
لقرون متوالية *

نعود لأيوب وصبر أيوب ونستأصل عن نماذج
من المأثورات الشعبية ترد اسم أيوب أو تشير
إلى صبره البطول *

نقول في أمثالنا :

فلان صبر صبر أيوب لما وفي المكتوب

ونقول :

اصبر صبر أيوب

والموال الشعبي يقول :

غريب يا ولداه عن أهلي وخلائي

غريب يا ولداه كان جبي غزال هاني

دا الظالم اللى صبح بحري ونا جبلى

كم شب شملول دماه البين جبلى

أيوب لما ابتلى واحد ونا ثاني

● ● ●

تحدثنا عن أصل الطب الشعبي وصورة
الحكيم أو الطبيب الشعبي وأشرنا إلى عينة من

النباتات البرية التي تقترب بالشفاء .. ويبقى
أن نتابع نماذج من فن الموال التي تثير قضايا
أخرى *

هناك مئات ومئات من الأغاني والمواويل التي
تحدث عن شذائذ الزمن وجراح الانسان
البدنية والنفسية *

جرحي من الى مكران
مكتوب يا ناس من الجدم للراس
كتبو سيدى (٢) ونا ايش بيدى ؟
جرحي من الى مكران على

● ● ●

روح يا حزين دا جرح معين (٣)
مجرروح يا بفس بسلاح حديد
جرحي من الى مكران على

● ● ●

كوانى البسين وع الجنبين
جرح الجياد عيان يا ولاد
جرحي من الى مكران على

● ● ●

جرحي كمكم نظر المهرم
زمان الشوم شيلنى هموم
غود يا زمان لم لك امان
زمان كداب فرج الاحباب

عيان يا ولاد (٤)

● ● ●

وهناك أنموذج من أقدم نماذج فن الموال
يربط بين الحب والجراح النفسية

هذى جراحى طريا

والدمى ينفض

وقاتلى يا اخيا

فى الفلا يصرح

قالوا وناخد تبارك

قلت ذا اقبح

(٢) سيدى .. دوى

(٣) ذو حيون متفرعة

(٤) إلى آخر الموال ص ٧٠

وهناك مثل آخر وهو نموذج من « الواو »
- أي فن الموال الأحمر - واللون الأحمر يرمز إلى
الأوجاع والدماء النازفة من الجراح

يا طيبب جبولي كلامك إيه وششاريتك (٥)
علشان ما ينزاح كتر الفيظ وششاريتك (٦)
أنا فرحت وطمنت لما جمت وششاريتك (٧)



اعشمت (٨) يا طيبب تعطيني دواك العمال
وتصحوني حل حذائك في الحج والهسانه (٩)
اياك عسى الله يا طيبب تبرى الجروح والعمال (١٠)
ويبقى معي حفظ جوا الدار والهسانه (١١)
وأبى شبيه بحر أروى وطها (١٢) والعمال (١٣)
وأبعت جوابات لجطع التجول والهسانه (١٤)
ون كان يا طيبب دواك لا هناك ولا هانه (١٥)
استاهل أنا ألى بعت العمال وششاريتك



الأمراض البدنية والنفسية

من متابعة تقسيم الأمراض كما تعبر عنها
الممارسات والمأثورات الشعبية نعرف أنها تقع
تحت قسمين: الأول هو الأمراض البدنية والثاني
هو الأمراض العصبية والنفسية .

ولكن ما أهم الأمراض النفسية ؟ هي الكآبة
والقلق والحيرة والقسور والأغتراب والأحزان
الناجمة عن فقد الأقرباء والأحياء أو الناتجة عن
هجر الحبيب ، أو الناتجة عن قسوة الظروف
التي يعيشها الإنسان أو الخوف من المجهول ،
والخوف من الحسد ، أو التوتر الناتج عن عدم
العرفان .

كما لاحظنا أن المأثورات الشعبية لا تستخدم
كلمة « مريض » وإنما نسمع في الأمثال والأشعار
والقصص كلمات « المليل » و « المبتلى » و « العيان »
و « المجروح » .

وأنا نجد بعض الماويل ، تقرر بين قاضي
الغرام والمبتلى ومثال لذلك ما جاء في الموال :
عاشق رأى مبتلى قال له : أنت رايح فين ؟
وقف روى قصته بكوا * سسوا الاثنين
راحوا لقاضي الغرام يشكو سوا الاثنين
بكوا الثلاثة وقالوا حينما راح فين !

واضح ان البلوى التي أصابت صاحب القصة
هي بلوى الحب .. الذي ليس له حل .

وواضح أن العاشق والمبتلى بالحب الذي ليس
له حل وقاضي الغرام وهو عاشق قديم ، وجدوا
سلوهم في البكاء الجمعى - لكن الحيرة حيرة
الثلاثة - ظلت كما هي .

واضح من الموال السابق أيضا أن « الشكوى »
وسيلة للتفريغ عن الحزن والحيرة .. لكن
الشكوى في المأثورات الشعبية تتسع لأنواع
كثيرة ، أهم أنواعها من الشكوى من الزمن والبن
والشكوى من الأيام ، وأريد أن أوضح أن القصور
بالزمن والبن والأيام هو ما يصنعه الإنسان ،
لأن العقيدة الشعبية ، تؤمن إيمانا مشرقا مهتديا
بأن الشر يلحق بالإنسان . وأن الخير يلحق
بالاله الواحد القادر الرحيم .

ومن شكوى الزمن هناك موال يغلبني لبلاغة
بدايته يقول الموال :

من كتر غلبى بعودع الشبجا ملجاء
ولا التجيش الليساته حتى فى ملجاء
دى دنية الشوم لا خلت عزيز ولا جاء
فيها العزيز ينظلم والنسك يتهنى
من غير ما يشجى يلجى كل يوم ملجاء

والظلم هو كسر ميزان العدل - وهو بالقطع من
صنع الإنسان اذا جار وتجبر وظفى .

وهناك موال يقول ان أحوال الدنيا جعلت
السبح مهينا ، والكلب محترما أى غيرت من طبائع

(٦) والشر .

(٨) تمنيت .

(١٠) الملة .

(١٢) الرطابي منها .

(١٤) والإمانة .

(٥) ومشورتك .

(٧) لما رفعت وشى ورأيك .

(١١) ويبقى الهنا .

(١١) الهنساء .

(١٣) والسعال .

(١٥) وإذا كان دواك لا هناك ولا هنا - لا قيمة له .

الاشياء • فما الذى يقيم ميزان العدل ، ويرد
الاشياء الى طبائعها والموال يقول :

حكمت ع السبع داح للكلب حد الكوم
لا صبحى السبع قالته الكلب صبح النوم
أنا أسألك يا رب يا مجرى يعور العوم
نرجع السبع يطرر زى عاداته
وترجع الكلب ينش فى تزام الكوم

وهنا فعل آخر قصير عن شكوى الزمن أى
ما يصنع الانسان من شر

حكمت يا بين بخفى
بجيج الحية
لا ام تيكى
ولا عمه
ولا خيه

وهناك موال مشهور ، تتردد معانيه فى
المنظومات الشعرية العربية على اتساعها يقول
الموال :

أنا جمل صلب لكن علتى الجمال
غشيم مقاوح ما يعرف هوا الجمال
كار الجمل لو جمل ولازم يكون جمال
دمانى زمانى مع الكلى ما يعرفوش قدرى
دول شيلونى الهوم بعد الجهولة الحال
دنا كنت واعى وقاعد وسط الببور بدرى
صبحت فى ايد العوازل يلعبوبى الحال
لفيت السند والهند وبلاد تركب الأفيال
وبعت وشريت من واحد أى واحد
ما لقيتني فيه واحد يشبه جيب بدرى
أنا قلت يارب يا قادر من قبل ماتخلق الزمن بدرى
ترجنى جهل صلب ولا تجعل علتى الجمال
ومن الواضح أيضا أن مواجهة الأحرار والفراق
والهجر قد تعبر عنها المأثورات الشعبية تعبيراً
يدل على الصمود النفسى ومثال ذلك

بلد الحباب بعيمه نوحى يا عين
يا من يجيب لى جيبى ويأخذ من عيوني عين
ويأخذ النّص وخر ويكفانى بقية العين
دا النهر حدف جرف وأنا دمعى حدف جرفين

فسمما بالله وصوم العنصر يلزمنى
ما فوت جيبى ولو أعدم بقية العين
كما ان الإصابة بحالة اليأس مرض نفسى
آخر تعبر عنه المأثورات الشعبية وهنا مثال
ينصح الشاعر فيه عينه بأن تقلل من أشواقها
حتى لا تتهاك نهايا ورنه الموال يائسة تماما •
يقول الموال :

يا عينى قل من التطلع لا تبلى
واليست أنا توب من نار الغرام تبلى
من قبل ما يجتمع آدم على حوا بتسعين عام
الف فى الكون الاقى الغلب مكتوب لى •
وفى المأثورات الشعبية الخاصة بالقلق وإيهام
النفس نسمع عن الأشواق والأحلام الكاذبة •
يقول الموال :

الأيام مضيت وابت قاعد فىن يا خلى
يا اللى تكايد العوازل آل وابت داخل
يا داخل العرب سلم لى على خلى
سلام زى النسيم آل يسمعوا خلى
يا قصر طاطى شيايبك خلىنى
أشوف عيون خلى
ولا انصمر طاطا شيايبكو ولا خلى ينزل لى
ونا أبقى نائم فى الليل واللى شكك فى
النام داخل لى
أقوم مفزوع من النوم الثانى فريد وحدى
كذاب يا حلم •• فىن أراضيك يا خلى
ومثل للاحساس بالمرارة عند انفضاض
الأصدقاء والأحباب يقول :

ليه يا زمان الصفا جولى عيش مريت (١٦)
من بعد ما كنت حلو الطعم لى مريت ؟
ياما واينا يا صفا يا دهر معمر مريت (١٧)
كانت الأحبة لهم فى حيننا نادى (١٨)
خت الأسودا واللى خدّهم نادى
وأصبحت مفرد عليل الجلب وأنادى
يا دهر عمر جموع نادى ومعمر مريت (١٩)



(١٦) بمعنى مضيت أو صرت مرأ •

(١٧) حلو كلمة مركبة من (مع) ومن « مريت » وتلك تحوير كلمة مر •

(١٨) الأسودا : السحاب •

(١٩) معمر مريت مركبة فى الأصل من كلمة « مع » وكلمة « عمرانى » وسورها الشاعر وادغمها فى الأرى •

العلاج النفسى

العلاج بالصبر ، القوة المعنوية للاحتمال

ولكن كيف تعبر الماثورات الشعبية نفسيا عن علاج هذه الحالات النفسية ؟ بالصبر أولا ، الموال يقول :

طابت يا صلبى على طول الزمن تروح
وتسول ابل نهوى وفيه تروح
مصر جراحك على طول الزمن تبرا
ويجيك الطب لا تعلم ولا تسدى
مثل سمعناه منقول من ذوى الخبرة
الصبر يا مبتلى عملوه للفرج مفتاح

والكلام النفسى الآخر هو التماسية بالشكوى من العوازل والماقدين والموال يقول :

يا حلو فكره عليا كل ساعة حل
من يوم عرفتك ونا مبل فى سابع حل
وانزاد مرد عليا كم جيت له حل
جم صبحت متهان مانيش عارف طريق حيله
وعزل السو عامل فرشتو حيله
ويجي عليا الطلب للعمال والودنى
جرحي الجديم انتسم جم زاد وجيله
بيت الطيبين وانا اتسول واشوف لى حل

وأحيانا يرمز الماثور الشعبى الى الطبيب بالطبيب وقد يشير الى بعض الأدوات الطبية الشعبية ومثال لذلك الموال السابق الاشارة اليه والذي يبدأ :

يا طبيب جولى كلامك ايه وشاريتك الخ



أهم الوسائل التى يستخدمها الطب الشعبى :

الحقيقة ان هناك قسمين رئيسيين تقع تحتها الوسائل التى يستخدمها الطب الشعبى - القسم الأول مبنى على المعارف التى اكتسبها العامة من ممارسة الحياة ، والنتائج التى استخلصوها من معرفة خواص الأجسام والنباتات والحيوانات والأجبار والمعادن - وهذه المعارف تقدم أنموذجا للطب البدائى - طب العلاج وطب الوقاية .

اما القسم الثانى فمبنى على الطنون والأوامر التى رست فى المعتقدات الشعبية واستخدموا

جانبا منها فى طب الركة - وهذه الكلمة جاءت من وقوة - والتى حورت فاصبحت ركة ثم أصابها التحوير فاصبحت ركة .

نبدأ بالوسائل التى يستخدمها الطب الشعبى والمبنية على حصيلة معارفه وتجاربهم وترتيبها حسب ذيوعتها .

وأكثرها انتشارا وسيلة القصد - أى فصد الدم .

ويتم القصد بضربات موسى الحلاق ضربات سريعة يشرط بها طاهر الجلد ويتحاشى أن يفصد الأوعية الدموية المهمة .

ويستخدم القصد فى علاج الصداع وضغط الدم ونزلات البسرد وأوجاع العمود الفقرى ومعالجة لدغة العقرب :

وتختلف أماكن القصد أو الحجامة باختلاف نوع المرض . ففي حالات الصداع يغلب أن يكون القصد خفيفا وعلى الجبين والصدغين - ويكتفى الحلاق - أى الطبيب الشعبى - بأن يسيل قدرا كافيا من الدم .

وفى حالة ضغط الدم يفصد الحجام فى الجلد الذى يغطى نساfox (يافوخ) الجمجمة ويستخدم كتوس الهواء فى سحب كمية أكبر من الدم . وهناك تلميح لاختيار النافوخ دون غيره للقصد جلده ومعالجة ضغط الدم اذ تذكر الكتابات الطبية القديمة وأيضا الحديثة أن القلب يجدد الدم ، لكنه يبدأ توزيع الدم الجديد بأن يأخذ أولا ما يحتاج اليه ، ثم يرسل كمية كبيرة أو نسبة كبيرة منه الى الخ . وربما تناهت هذه المعلومة الى الطبيب الشعبى فعمد الى ضرب النافوخ بالموسى وشد كمية الدم اللازمة بكتوس الهواء .

وهذه الكتوس ذات شكل مثلث - قاعدته مفتوحة عريضة ، ورأس المثلث مفلقة ضيقة . وفى الماضى كانت تصنع من المعادن والزجاج - ثم أصبحت تصنع من الزجاج وحده . يضع فيها الحجام ورقة أو قطعة من القطن ويحرقها حتى يفرغها من الهواء ثم يلصقها مباشرة بالمكان الذى تم فيه القصد ، فتسحب كمية الدم المطلوبة .

وعمل الخزام - أى ثقب الجلد وربما العضلة
وترير خيط فى هذا الثقب .

وثقب حمة الأذن أو جدار الأنف أو الشفة
لادخال الأقراط للزينة .

وهناك مثل شعبى يقول « آخرة الطب الكى »
وتفسيرنا لهذا المثل أن الكى هو قمة أو نهاية
العلاج بالوسائل الشعبية، لأنه أصبحها وأخطرها
ويستخدم الكى بوضع محاور (مسامير غليظة
أو ما يشابهها من قطع الحديد) فى جمرات النار
الى أن تحمر وتلتهب ثم يقوم الطبيب الشعبى
بكى عضو أو أكثر بها .

ويستخدم الطب الشعبى الكى فى مؤخر العنق
لمعالجة أمراض الحجرة واللوز ويتم الكى على
الظهر لمعالجة أمراض الرئة والروماتيزم ويتم
على البطن لمعالجة أمراض الجهاز الهضمى . ويتم
على أعلا الساق أو الفخذ أو أسفل الظهر لمعالجة
ارتخاء العضلات .

والعادة أن يقوم بالكى طبيب شعبى بدوى يقوم
بقياس المسافة الواقعة بين العضلات الرئيسية
والأوعية الدموية قياسا دقيقا بأصابعه محاولا ألا
يصيب المريض بأصابات جانبية ضارة ، وقد
يكرر الكى مرات وقد يصل عددها الى الأربعين
إذا كانت على الظهر .

والبديل الحديث للكى هو استخدام الكهرباء

ويعتبر الوشم وسيلة من وسائل العلاج
الشعبى . فالوشم عبارة عن وخز سريع أو دق
سريع بأصانين الابر فى مواضع معينة . وقد
يستخدم فوق الركبة أو الصدر أو الأصابع
لمعالجة أمراض الروماتيزم وارتخاء العضلات .

والحديث عن الوشم يجرننا الى أن نتحدث عن
اختلاط الطب الشعبى بالأوهام وربما السحر ،
ولكن ما أهم الإشكال التى يوشم بها الانسان
الشعبى ؟ سنجد أنها ثباتات كالنخلة مثلا ونحن
نعرف ان المعتقد الشعبى يتفاد بالنخل لأن
النخلة تمر الى أكثر من مائة سنة ، ثم نجد
أشكالا للثعابين والأسود والشخصيات الأسطورية،
أو مجرد النقطة والخطف وهما أساس الزخارف
الاسلامية العربية .

أما الأماكن التى يرى الطبيب الشعبى أنها
مناسبة للفصد الذى يقصد به علاج نزلات البرد
فهى الظهر أو بين الكتفين - ولا يد له من
استخدام كثوس الهواء .

وعندما يلدغ أى إنسان شعبى بالمقرب فانه
يردد كلمة « حصار » ، أو يردد ما من يكون
حاضرا لحظة اللدغ - ثم يقوم هو و الشخص
الموجود معه بربط العضو المصاب من أعلى ومن
أسفل ، ويأتى الحجام فيفصد بالموسى الموضغ
الذى يظن ان اللدغة قد حدثت فيه .

وفى العادة لايد من مص كميات من الدم ،
وذلك بأحدى الوصيلتين الآتيتين : أما أن يمصها
بقفه ، ويشترط لذلك أن يكون سليم الأسنان
والا يكون فى لثته أو حلقه أو تجاوبف فمه أدنى
جرح . ويتكرر مص الدم الى أن يهدأ الألم . .
والطريقة الثانية هى استخدام كثوس الهواء
فى سحب الدم المسموم .

وأحيانا يعجز الملدوغ عن تحديد المكان الذى
تمت فيه للغة المقرب خاصة اذا كان الملدوغ طفلا
أو كانت اللدغة قوية لدرجة أن المصاب يمسا
يعجز عن تحديد موضعها . يستخدم الطبيب
الشعبى فى هذه الحالة قصا معيننا يقال انه جزء
من قرن الخرتيت أو انه فص ذكر العقرب
ويغمسه فى الزيت ، ويضعه فوق العضو
الملدوغ ، فيزحف هذا الفص الى أن يستقر
فى مكان محدد وعندها يبدأ الفصد .

أما الوسيلة الثانية التى يستخدمها الطب
الشعبى فهى الوصيلة التى يمكن أن نسميها
الوسائل الجراحية ، وتكاد تنحصر فى شق
الخراجات والمواضع المتقيحة وذلك بعد استخدام
الليخات النباتية المكونة من بذور زيت الخروع
مثلا أو بعد اجراء عملية الحصاة - وهى شق
ثقب بواسطة الضغط بمن حصة سوداء نيئة
يشد عليها بربطة قوية فوق الجزء المتقيح
فتحدث تقيحا ثاقبا فى الجلد ، وبالتالي يسيل
الصديد القديم والجديد - أى ان العلاج هنا يتم
على أساس ان المثل يبرىء المثل .

وهناك أغراض أخرى تستخدم فيها الجراحة
الشعبية وهى الختان - ختان الصبى أو الصبية

ننتقل الى الرقى والتعاويذ التى تستخدمها
المرأة الشعبية أو الطبيب الشعبى .
مثل منظومة لرد الحسد :

بسم الله اوفيك يشليك
من كل داء ياتيك
وهن شر الثغالبات فى العقد
وهن شر حاسد اذا حسد
ومنظومة أخرى لرد التمثيل أو التحذير :
افتكر الحسب ورددك فى التراب
وأخرج من الأبواب

ومثال لرقوة عاشوراء ويلاحظ ان هذه
الرقوة يراد بها رد العين الحاسدة عن صحة
الانسان ورزقه ، ويستعمل معها ملح ملون
يصبغه البائع بألوان مختلفة وكمية من الحبة
السوداء وأعشاب الميعة .
والنص الذى عثرنا عليه هو ما يلى :

بسم الله الرحمن الرحيم يا حافظ يا أمين
يارب العالمين

الأوله بسم الله
والثانية بسم الله وبالله
ولا غالب يقلب الله
وب المشارق والمغارب

● ● ●
يا مليح يا مليح
يا جوهري يا فصيح
أمك الحرة وأبوك المليح
يا رجا كل الرجا

يا عظيم المرتجى
عبدك الفانى الفقير
يطلب منك الرجا

● ● ●
ما رجا الا رجاك
ما لنا رب سواك
قد دخلنا فى حماك

لا تخيب من دعاك
يا كنز الطالين
يا أمان الحنانين
يا رجاء السائلين
يا تامل المتوكلين
لا تخيب من دعاك (٢٠)

وهناك رقوة أو منظومات لرد الثعابين
وتستخدم الرقية الآتية اسم الرفاعي لتأمر
الثعبان أن يخرج من جحره ويتجرد من أذاه :

الغالب الله على الله لا يقوى احد
باسم اخرم الشهبيرف والكتاب
باسم الذى نوره فتح الأبواب
أخرج واخضع للعهد باسم سيد الكون
أدعوك باسم شيخى وسيدى طريقتى
أحمد الرفاعي
باسم سيدى سليمان المتسلط على
الزحافات

باسم الأربعة الخلف
السلام عليك
لأذك

وهناك رقوة أخرى تعتمد على الإهابة
بالولى المكلف بالثعابين مطلقا :

يا سيدى يا سعد الدين يا جبابوى
لم جيشك عنى لم
الى برا ما يجينا
والى جوا ما يثدنا
وسودة يس تميمنا

وهناك رقوة تصاحب معالجة المدوغ من
المقرب أو الثعبان وأخرى ضد الجن الذى يتوهم
المعتقد الشعبى أنه يصيب الانسان بالأذى .
وهناك ما يستعمل ضد الخضة . . الوقاية من
حمى النفاس والوقاية من غير الجن أثناء الفترة
الحرية من الزواج واستخدام الأسلحة وحمل
العروس فوق عتبة الباب واستعمال الملح

يا ملج دارنا كتر عيالنا * وحرى الشبهة
وتخريم عروس الورق بالابرة ، ولون عين
الحاسدة وهى الصفراء أو الزرقاء والأخضياء
التي تعلق على الصدر اتقاء الحسد مثل الخرز
الأزرق وخمسة وخميسة *

وفى علاج الحيوان نجد أنه فى أغلبه :كعلاج
البنى آدم سواء بالكى أو الخزام أو الرقوة
أو تعليق الخمسة وخميسة والخرز *

أما لماذا يمر الطفل أو المرأة فوق البخور
سبع مرات ، فالمعتقد الشعبي يعطى أهمية خاصة
لرقم المفرد تفاؤلاً به ، خاصة الثلاثة والسبعة
ويتشام من العدد الزوجي ومثال ذلك التشاؤم
اعتبار الفترة الحرجة فى الولادة أربعين يوماً *
والأربعون يوماً هى أيضاً مدة الجناز على الميت.

أما أن أحد وسائل طب الركة بضرب المريض
فذلك يحدث بالنسبة للجسم الذى يتوهم
الطب الشعبي أنه قد لبسته روح شريرة ويكون
الضرب بجريد النخل *



الجراح والأمراض النفسية

عنى المفهوم الشعبى بالجراح والأمراض
النفسية فهناك الموال الشعبى الذى يترنم فيه
الشاعر الشعبى بالشعور بالغربة وبالاغتراب
وانفصاض الأحبة مثل :

ليه يا زمان الصفا جولى عيش مريت (٢١)
من بعد ما كنت حلو الطعم لى مريت
كانت الأحبة لهم فى حيننا نادى
خت الأسودا والى خدهم نادى (٢٢)
واميحت مفرد عليل الجلب وانادى
يا دهر عمر جموع نادى ومعمريت (٢٣)
ومن مثال الابتعاد عن الحبيب والغربة :

غريب يا وكده عن اهلى وخيلانى
غريب يا وكده كان حبي غزال هانى
راح ليه حبيبي وليه يا رب خيلانى
دا القالم الى صبح بحرى ونا جبل (٢٤)
كم شب شملول دماه البين من جبل (٢٥)
أيوب لما ابتلى واحد ونأ التسانى
وشكوى الزمن :

من كتر غلبي بادور على الشجا ما الجاه
ولا التجيش البياتيه حتى فى ملجاء (٢٦)
دى دنيا انشوم لا خلت عزيز ولا جاه
ليه العزير يتظلم والنذل يتنهى
من غير ما يشجى يلاجى كل يوم ملجاء (٢٧)
وكذلك شكوى البين
حكمت يا بين بخفى
بحبح الغبة
لا ام تيكى
ولا عمه
ولا خيه (٢٨)
والحب والقلب :

يا عين قل من التطلع لا تمل
والبست أنا توب من نادر الفرام تيل
من قبل ما تجمع آدم على حوا بتسعين عام
الف فى انكون الاقى الغلب مكتوب لى
ومثال للهوسة بالحبيب :
ليام مضت وانت قاعد فىن يا خللى
يا نلى تكيد العوازل آل وانت داخل لى
يا داخل الفرب سلم لى على خللى
سلام زى النسيم آل يسمعو خللى
يا قصر طاقى شبايبك
خلينى آشوف عيون خللى
ولا قصر طاقى شبايبكو
ولا خللى يينزل لى

(٢٢) الاسود : السباع *

(٢١) بمعنى مضيت أو صرت مرا *

(٢٣) معمريت : مركبة من كلمة « مع » وكلمة « عمري » التى حورها الشاعر فجعلها « معمريت » أعنيها فى الأول *

(٢٥) قبلى *

(٢٤) فى الجنوب *

(٢٦) ملجاء *

(٢٧) ملجاء : مال جاءه *

(٢٨) ولا أخت *

وتحدث به ندبا أو جرحا * فينتقيح الموضع -
ويستخدم فتح الحمصه لاجراج المواد الصديديه
وتنظيف العضو المصاب منها *

ويقول ابقرط : ان في الحمص جوهرين
يفارقانه بالطبخ ، أحدهما انه صالح يلين الطبيعه
والثاني انه حلو يدر البول *

ويستخرج من الحمص خل يستخدم دواء
قابضا لعلاج عسر الهضم والتخمة والامساك

وتضاف بذوره الى اللبن وتستخدم ضد
أمراض الرئة في حالة الإصابة بالبرد *

٥ - **الجلبان** : وكان يسمى بالقبطيعة
« بي خوف » وتتردد كلمة الجلبان في أغاني
العمل - لأنه كان علفا جيدا للحيوان *

ثانيا : النباتات الزيتية

٦ - **العرعن** : عثر على ثمار العرعن في قبور
الأسرة الثانية عشر - (توت) وأصل هذه الشجرة
من بلاد العرب وتمتد على مرتفعات عالية وتوجد
في جبال سوريا * وتوجد بعض أشجارها في
شبه جزيرة سيناء وثمار العرعن كانت تدخل
في تركيب بعض المواد الطبية والدهون
والتحنيط وتحوى على زيت كان يستعمل
ولسوح الموتى *

٧ - **الكتان** : من بذوره استخرجوا زيت
الكتان في عصر ما قبل الاسرات ، وقيمته
الغذائية كبيرة ، وكان يستخدم في الطب
والتدليك ومركبات الروائح *

ثالثا : نباتات الصباغة والادباغة

١٠ - **العنزة** : واستخدمت في التحنيط
وتخضيب الأيدي والأظافر والأقدام وصبغ
الشعر والتجميل وصناعة الطور ، واستخلص
منها الفرواعة صبغة الحناء *

١١ - **السنط** : كانوا يستخدمون السنط
في تثبيت الألوان *

١٢ - **الرمان** : قشر الرمان يستخدم في الطب
وصبغ الجلد الأصفر *

لابس قميص مشمسي يا حبيبي
وراحي على النهود تلي
يا حلو دادي عيسونك
وخلى القند باين لي
دنا ابقى نايم في الليل
ولاقي شكلك في المنام داخل لي
اقوم مفزوع من النوم
القاني فريد وحديه
كداب يا حلم فين اراضيك يا خلي

النباتات والأعشاب المصرية

أولا الحبوب *

١ - **القمح البرة** : المعروف باسم امر Emmer
واكتشف أولا في سوريا وفلسطين والعراق
وايران *

وكان المصريون يقيمون أعيادا للقمح في
موسم الحصاد *

٢ - **الشعير** : هو أول الحبوب التي عرفتها
مصر ومنها انتشر في فلسطين وبابل وبلاد شمال
افريقيا والحبشة *

وكان المعتقد ان ايزيس هي التي اكتشفت
القمح والشعير *

٣ - **الفلو** : كانت تصنع منه البصارة
واسمها القبطي بسى أوود ، أى الفلو المطبوخ *

والفلو النابت في العلاج

٤ - **الحمص** : مدر للبول ويستخدم في حالة
الطمث *

والحمص الأسود يستخدم متقوعه لعلاج
الكبد والكل حيث يساعد على تفتيح مساهما
ويفيد في علاج الخراجات اذا استخدم مع
العسل * وهو ملين منقي للدم ويستخدم
لعلاج الجروح والجرب *

فتح الحمصه : تلتصق حمصه على طرفها
المذنب وتربط بقوة فتخدش العضو المصاب

البصل : يستخدم لمعالجة حروق المثانة وضد البول الدموي وتبريد اللوز .

التين : تستخدم ثماره في علاج أمراض الكبد والبهارسيا وتصل منه لزقة على الصدر لعلاج الرئة ونزلات البرد والتهابات الفم والزور ومفلى ثمار التين لعلاج حصوة الكلى .

الجيميز : قشرة الجيميز تستخدم في علاج ابثور وبعض الأمراض الجلدية .

الرمان : مفلى قشرة الرمان الجافة يستخدم للاسهال وقتل الدودة الشريطية كما كان قشره يستخدم في علاج الجرب والجدرى .

النبق : استخدموه كمسكن موضعي وضد الصرع وعلاج الكبد وقد أثبت علم الصيدلة الحديث انه يفيد في علاج تورم الثدي .

الحصى : كان القدماء يتخذونه رمزا للمعبود مين اله التناسل . وقد ذكر في قرطاس ايبرس الطبي ١٣ مرة انه يدخل في تركيب العقاقير الطبية الخاصة بعلاج الآلام الجنب والنزلات الحادة والتخمة وقتل الدود وانبات الشعر وادار البول وعلاج العين وهو يحتوى على نسبة عالية من فيتامين هـ الخاص بعلاج الحالات التناسلية .

البصل : استخدم في ادرار البول وضد الكحة وتنشيط القلب .

الفجل : استخدم ضد مرض البلاجرا ومدر للبول والبنين .

الكرفس : تستخدم ثماره في طرد غازات الأمعاء وهو مدر للطمث والبول وضد الشلل والحروق والنزلات المعوية .

الخبيزة : أوراقها تستخدم في عمل لبخات لمعالجة المثانة وتستخدم كلبث وأزهارها تستخدم ضد البرد والسعال والزكام .

الحنظل : ثماره مليئة في حالة الامساك المزمن - وفي مرض الصفراء . كما يدخل في تركيب معظم الأدوية المستعملة في علاج الأمراض البولية والروماتيزمية والحمى والاستسقاء والتهاب الثدي وأمراض العيون كالرمد الحبيبي

١٣ - البصل : كانوا يضعونه قرب أنف المريض في بداية الربيع وعند ولادة الطفل .

الزهور والمرأة :

ثغنية فتاة لصاحبها الفرعوني تقول :
ان الانسان يشعر انه قد كبر شأنه وهو ممك

انى أختك الأولى (حبيبتك الأولى)
وانى لك بمثابة الحديقة التى زرعته بالازهار

وجميع أنواع
ان سماع صوتك يعينى
ورؤيتى لك تكفينى عن كل زاد

النباتات الطبية والعطرية :

استخدم المصريون القدماء المراهم والدهون والحبوب والاستنشاق والحقن الشرجية .

كان الكاهن يتلقى تعليمه الطبي في معاهد خاصة تسمى بيوت الحياة وكان يعلق على بابه
م الكوبرا المقدسة ، رمز القوة .

أمحوتب (الذى أتى سالما) أشهر الأطباء
في عصر الأسرة الثالثة .

التحنيط : استخدموا فيه بذور الكتان والخناء ونبيل البلح ونشارة الخشب وزيت خشب الارز وثمار العرعر والبصل والقرفة وبذور خيار الشمبر واللبن والصمغ وملح النطرون .

قرنفل السنط : وكلف الشجرة علاج قابض في حالات الاسهال والدوسنتاريا يستخدم مسحوق الثمار لمعالجة الكحة والنزلات الصدرية ويؤخذ مفليا في حالى الحمى والبرص .

صمغ السنط : يستخدم كملطف للمصدر في حالة البرد وكماذة مثبتة في الصباغة .

الصفصاف : يستخدم قشره ضد الملاريا والحميات وكماذة مطهرة وهو مسكن موضعي ومنشط للكل كما يستخدم للروماتيزم ومرض النقرس وفي الصيدلية الحديثة يستخدمون أوراقه في تركيب الأدوية الخاصة بخفض نسبة السكر في الدم .

ويستخرج الأعراب من بذوره بعد حرقها قطراناً
يستخدمونه في علاج جرب الجمال .

القمح : منقوع القمح يستخدم في علاج
الروماتزم والأورام والالتهابات .

الشعير : يستخدم مسحوقه ضمن مرهم
أو لبخات ضد الأكزيما .

جوذة الطيب : ذكرت في قرطاس هيرست
لتنشيط الإفرازات المعوية والدورة الدموية
وفي الأغراض الجنسية .

الماتورة : كانت النساء الفرعونيّات
يستخدمنها للأغراض الجنسية .

العلة : بذورها تستخدم في علاج الحصوة
الكلى . ومندرة للبول وتوسيع الحالب
ويستخلص منها مادة لعلاج الذبحة الصدرية

الحشخاش : كانت المرأة في عهد الفراعنة
تقدم الحشخاش لزوجها لتخديره وقد يستعمل في
الأغراض الجنسية وكان يسمى نبات الحب .

القرنفل : ضد وجع الأسنان وطارد للغازات
المعوية .

السكران : مسكن للألام العصبية الناتجة
عن الاضطرابات المخية والعمود الفقري وتدخين
أوراقه كالسجائر لعلاج الربو .

الصبر : هو المادة الطبية المأخوذة من نبات
الصبار . أي العصارة المتجمدة ويستخدم
كمهين ويساعد على إفراز الصفراء . ولب
أوراق الصبار يستخدم في علاج الحروق
والقروح والجرب .

الزعرور : منقوعه ضد الربو . يعمل منه
محلول مطهر لغسيل الأنف والغم ويدخل في
تركيب معجون الأسنان .

وعرع أيوب : Pulcaria arabica

تستخدم لبخاته لعلاج الرضوض والكسور
والأمراض الجلدية .

ليخ الجبل : ترياق ضد سم الثعبان ويوضع
ورقة على عضة الثعبان .

عنب الديب : مغل هذا النبات يعالج انتفاخ
الكبد والصفراء ويورقه مسكن وعصيره علاج
لمرض الامتساخ . كما يستعمل في تحضير
بعض الهرمونات الأنثوية . وضد آلام الدورة
الشهرية وتخفيف متاعب سن اليأس عند المرأة

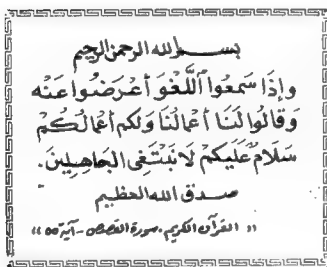
الكمون : طرد غازات الأمعاء وتسكين المص
الكلى . وضد البودرة الشريطية والروماتيزم
والحروق والجرب .



العمل كقيمة إنسانية

في الأمثال الشعبية المصرية

صفوت كمال



مبحث القيم (الأكسيولوجي) Axiology (هو مبحث رئيسي من مباحث الفلسفة الثلاثة ، مبحث نظرية المعرفة (الأيستيمولوجي) Epistemology ومبحث الوجود (الانطولوجي) Ontology) .

والقيمة - كما نعلم - Value - تكمن بطبيعتها ، من حق وغير وجمال في الأقوال والأفعال والأشياء . وقد تكون القيمة ذاتية ، تخص الشيء لذاته ، كإمانيته فيه Extrinsic وفيها تكون غير ذاتية خارجة عن طبيعة الشيء . ولا تدخل فيه . ونحن نتناول في هذه الصفحات « العمل » كقيمة من قيم المأثورات الشعبية ، من خلال ما تواتر في المأثورات من أمثال شعبية شائعة ، نتناول ذلك من حيث أن العمل - كقيمة إنسانية - يكمن في « الفعل » أي في العمل نفسه . من حيث أن العمل هو في واقعه ، تحقيق للوجود الإنساني ، وتعبير في الوقت نفسه عن هذا الوجود الحي .

عاشها المجتمع ، عبر حقب الزمان ، وفي تواصل ثقافى حى .

على الرغم من كل المتغيرات التى عاشها المجتمع سواء كانت تلك المتغيرات هى متغيرات اقتصادية أو اجتماعية أو ثقافية الى غير ذلك من عوامل التداخل والاحتكاك والتزاوج الثقافى التى أثمرت تكوين طابع متميز أو نمط خاص للثقافة الشعبية المصرية العربية الآتية .

الى غير ذلك من عوامل تاريخية وطبيعية وبشرية متغيرة ومتغيرة أثرت فى الوقت نفسه ، فى اصفاء مشخصات متنوعة ومتداخلة على الشخصية المصرية فى سياقها التاريخي والحضارى والثقافى .

سواء اكان ذلك نتيجة تداخل ثقافى متنوع شارك وامتزج فى مركب بنية هذه الثقافة ... ام من خلال تنوع البيئة التى أحاطت ، وفنون العمل التى مارسها ، وأشكال الحياة التى عاشها ، بحكم الموقع الجغرافى وتنوع البيئة التى تحوطه ... من حياة على ضفاف النيل، أو على شسواطى البحرين « الأحمر والأبيض » وفى مساحات وواحات الصحراء الشرقية والصحراء الغربية ، وما بها من جبال ووهاد .

والمتتبع للسياق التاريخي لواقع الحياة الاجتماعية المصرية يلحظ بوضوح أن بنية هذه الثقافة الشعبية الناتجة عن تفاعلات وتداخلات فكرية متنوعة وتمازج لغوى ، ولقاءات حضارية وعقائدية متعددة وعلاقات مباشرة وغير مباشرة ، بين تكوينات انسانية متعددة ، بحكم الواقع الجغرافى المصرى والبعد التاريخي لهذا الواقع ، يجد المتتبع لهذا السياق التاريخي والانسانى أن الثقافة المصرية الشعبية ، وبخاصة ما يتشتمل فى مآثوراتها الشعبية ، لها بنيتها التركيبية المتميزة بين ثقافات الشعوب .

وهى بنية سوية الشكل مصقولة التكوين ، معقدة التركيب لأنها نتاج تراكمات وتداخلات حضارية وثقافية وعرقية وعقائدية ، علاوة على العوامل الاقتصادية التى واكبتها مسيرة حياة الانسان على هذه الأرض الطيبة . تلك الأرض التى لها القدرة على السطاء الانسانى ، مهما كانت

ونتناول العمل ، كما صورته وقيمته الأمثال الشعبية ، باعتبار أن العمل هو معيار من معايير تقييم الوجود الانسانى نفسه .

وكذلك من حيث أن الأمثال الشعبية هى بطبيعتها الثقافية حكمة أدبية ناتجة عن تجربة موضوعية ، تشكل وتكون وحدة أساسية فى بنية الثقافة الشعبية بل القومية فى آن .

القيم والمقومات الثقافية :

لا شك أننا حينما نحاول التعرف على القيم والمقومات الثقافية فى المآثورات الشعبية المصرية انما نحاول السعى نحو الكشف عن اهم ما فى الفكر المصرى من مقولات تنظم مذكراته (١) . وقيم تحكم انماط سسلوكه وتشكل فى الوقت نفسه أشكال ابداعه الفنى

الذى يمارسه تلقائيا خلال حياته اليومية التجارية . سواء كان ذلك موروثا شائعا

ام مألورا ابداعه فى حيز من الزمان ، وفق ظروف احتياجاته النفعية فى اطار من عاداته وتقاليده .

واذا تأملنا جوانب من هذه المآثورات - على الرغم من أن كثيرا من هذه المآثورات لم

يجمع بعد جمعا علميا وافيا ، وأن ما جمع من هذه المآثورات لم تحدد بعد العناصر المكونة له ، أو تصنف تصنيفا دقيقا ، وفق طرازها أو واقع علاقاتها بعضها ببعض . على الرغم

من كل ذلك أو بعضه - فاننا لا نستطيع الفصل فصلا واضحا ودقيقا ، بين ما هو

موروث معاش . وبين ما هو مألور ، ابداعه المجتمع ابداعا تلقائيا ، ليتوافق ما هو مألور مع ما هو موبوث منذ زمان مضى . ولكى يشكل المآثور مع الموروث واقع فكر ووجدان المجتمع .

بل اننا لا نستطيع استقراء مقومات الثقافة الشعبية ، دون النظر الى واقع الحياة التى



له آخر .. ولا بد أن تشرق الشمس من جديد .
 هذه المقولة .. التي تشكل جانباً أساسياً
 من جوانب نظرتنا إلى الحياة بواقعيته هي نتيجة
 من نتائج مدركاته لواقع الحياة .. فالوجود
 نفسه هو إرادة حياة .. والعمل هو نفسه
 معيار لعمل آخر .

وذلك من حيث أن العمل هو في ذاته قيمة
 إنسانية متميزة بين مجموعة القيم التي تنظم
 مقومات الوجود الإنساني .

« أزدع كل يوم تاكل كل يوم » (٣) « ومن
 يزدع شيء يضمه » (٤) .

كما أن العمل له دوره الأساسي في تحقيق
 القيمة الفعلية للحياة .. كما يشكل « العمل »
 مهما كان نوعه أو كانت طبيعته أنماط العلاقات
 التي تكون وتحدد أيضاً المقومات الثقافية التي
 تنبني عليها وتتشكل منها ثقافة المجتمع .

« أزدع المعروف تحصد الشكر » (فائقة

الظروف التي تمايشها ، أو التي تحوطها ، أو
 التي تمر بها .

بل لها قدرة على الاستيعاب والتمثل ، دون
 أية نزعة رومانسية بل في واقعية شديدة
 التلاصق بحياة الإنسان ومنفعته .

تجمع بين النظر المجرد من خلال التأمل
 الواعي لحقائق الحياة ، وبين العمل التطبيقي من
 خلال معايشة واقع الحياة ، وفي لقاء إنساني
 يحرص على تأكيد إنسانية الإنسان .

وينظره تفاؤلية إلى ما هو قادم . دون أسي
 مما هو قائم ، حتى في أقسى حالات المصااة
 التي قد يمر بها ، إيماناً منه بأن الغد آت لا ريب
 فيه .. ومستقبل الأيام دائماً أفضل من ماضي
 الأعوام - وأن قدرة الإنسان على التحمل تفوق
 قدره في مصااة الواقع . فالبذرة تنمو وتثمر
 وما على الإنسان إلا أن يرعها ويأمل نموها
 فمن ذرع حصد ، ومن دس دس (٢) وكل ليل



وقد حفلت الآثار المصرية بمسدد من التسجيلات التي تصور حركة الإنسان على أرضه ، حركته هو بين حركة الحياة ككل . ويصور ما وصلنا من تصاوير وتقبوش ومدونات سجل عمل الإنسان في حياته ومهارته في صنع الحياة على أرضه .

ج ١ ص ٢٠٨/٩٦٨) والمثل في حد ذاته كتعبير أدبي هو فعل من حيث أن التعبير الأدبي في حد ذاته ، هو شكل من أشكال التعبير الثقافي . هو فعل ٠٠ يخرج الفكرة من إطار التصور العقلي الى الواقع ٠٠ وهو ارادة ، تحول من خلالها الفكرة من ذاتية « الانا » الى جماعية الغير ٠٠ من الذات الى اللذات في لقاء انساني ٠٠ وذلك من حيث أن العمل نفسه ، هو قدرة ارادية ، تسمى الى تحقيق ما هو فكر مجرد الى واقع ملموس .

كما أن العمل هو الذي يحول الشيء ، معلوم القيمة « الى شيء نافع له قيمة نفعية او جمالية فكتلة الطين تتحول بقدرة الانسان الى شيء نافع وانساني بفعل القدرة على تحويل الصورة الذهنية الى شيء له واقع مجسد .

فيكون العمل كالإبداع ، هو اضافة وتجسيد في الوقت نفسه فالفعل هو الذي يحول القدرة الإبداعية لكي تصبح كيانا ملموسا وشيئا له وجوده في عالم الانسان .

فالعمل بطبيعته هو عملية ارادية تجعل من المترك محسوسا ، ومن المتخيل واقعا ملموسا - ومن التصور حقيقة ٠ بل تصبح الكلمة فعلا ٠٠ والحركة فعلا ٠ والفعل في حد ذاته هو لقاء بين ما يريده الانسان وبين ما يمكن تحقيقه ٠٠ وهو لقاء أيضا بين ما هو كائن وما يمكن أن يكون ٠ وعز من قائل « يا عبلى كن ربانيا تقل للشيء كن فيكون » .

صنع الحضارة :

ولقد انتبه الانسان المصري منذ أقدم عصور التاريخ الى حقيقة القدرة التي يملكها الانسان فاتبعه الى قيمة العمل - وغائية هذا العمل ٠٠ فقسم أيام الشهر الى ثلاث مجموعات ٠٠٠ كل مجموعة عشرة أيام ، تسعة أيام عمل واليوم الماشر راحة ٠٠ « تعب ترتاح » (فايقة ، ١/٣٥٥) و « آخر التعب راحة » و « من تعب ارتاح » (تيمور - ٤٦٥/٢٧٩٥) .

فحسب فسيظل عبدا لما عليه من دين » .
 « اذبن واُزرع ولا تداين وتبلغ » « والأرض
 موش شهأوى دي ضرب ع الكلاوى » « والأزرع
 ان ما غنى ستر » « وال العمل يتسوال لك
 الكسب » * و « الفلاحه فلاحه » و « الزبده
 تطفلى الا بالفض » و « الى ما يقعد
 فى الكوم ويتفرج بچى فى الجرن ويتحسر »
 و « اشتغل لحد ما تاكل ولا تستحمل الذل »
 و « احنا سلعين والوب معين » * و « اعمل الى
 عليك والباقي على الله » * و « اسع يا عبده
 وأنا أسعى معك ، وإن نمت يا عبده من ينفعك »
 « اعمل بخويسسه وحاسب البطال » « اعمل
 وافترخ ولا اقعد واتفر » *

فالمعمل وسيلة للاعتزاز بالنفس بدلا من الذل
 والمهانة .

و « الايد التعبانه شعبانه » و « الايد
 البطاله جسميه » و « اعمل حاجتى بايدي
 ولا أقول للكلب يا سيدي » * (٦) « وأتعب
 جسمك ولا تععب قلبك » *

و « الى ما تععب فيه الأيادى ما تعزن عليه
 القلوب » و « الى ابتدا بده يكمل » و « صنعه
 فى اليد امان من الفقر » *

فالمعمل وما يرتبط به من قيم اجتماعية
 وأخلاقية وجمالية واقتصادية يشكل أساسا
 من أسس النشاط الانساني الذى يرتبط
 بعملية الوجود نفسها .

بل ان العمل هو الأساس فى أى عملية
 ترتبط بالرقى الانسانى نفسه . وتشكل
 الزراعة فى حد ذاتها . كعمل انساني
 حضارى وثقافى أساسا إيجابيا فى عملية البناء
 الانسانى . سواء بما تحققة الزراعة من
 عملية الاستقرار ، أو بما تحتاجه من جهد
 بدنى وتصور ذهنى . وصبر . من حيث أن
 الزراعة هى فعل ، عطاء وإخذ . . من يزرع
 شئ يضمنه » *

فالزراعة كآى صناعة هى فلاحه . و « الفلاحه
 فلاحه » وآخر التعب فى الزراعة الراحة . .

بل ان الفنون المصرية القديمة بقيمها
 المعمارية الهندسية والجمالية وما احتوت عليه
 من مهارات فكرية وفنية ، تعبر تعبيرا مباشرا
 عن خبرة هذا الانسان فى صنع الحضارة
 على هذه الأرض الطيبة التى كلما زوعت ابنت
 « ازرع تثبت » وهذه الآثار العريقة هى تعبير
 آخر عما استطاع الانسان عمله أو بالأدق فعله
 فى تلك العصور من تنظيم فنون العمل بين أبناء
 مجتمعه وتحديد أنماط العلاقات الاجتماعية
 بينه وبين غيره . . « اليد الواحدة ماتسقفش »
 (تيمور - ١١٧ / ٧٠٣) « ايد لوحدها
 ماتسقفش » (البقل ، - ١٢٦ / ١١١) « ألفه
 الى لها ودئين يشيلها اثنين » *

كما أن العلاقة بين الفرد والجماعة والجماعة
 والفرد هى علاقة تكاملية « الناس بالناس والكل
 على الله » تيمور - ٤٨٧ / ٢٩٢٧ « والناس
 لبعضها » (البقل - ١٩١ / ٣٢٥) *

وهى عملية تكاملية يتحقق وجود الجماعة
 بوجود الفرد ويتأكد وجود الفرد بوجود
 الجماعة . . كما أن العمل نفسه هو تحقيق
 لوجود الفرد والجماعة .

وكل ما عمله لنا التاريخ من آثار هو سجل
 لفعل الانسان بل ان « الانسان هو منفذ العملية
 التاريخية » (٥) وهو فاعل الحدث التاريخى .

وإذا تأملنا مجموعة من الأمثال المصرية التى
 تتناول العمل بأشكاله المختلفة من زراعة
 وصناعة . والزراعة حضاريا ولقويا هى أساس
 صناعة الثقافة . والأمثال الشعبية تحت على
 العمل والمثابرة . . كما أن التكافل فى الحياة
 هى شيمة الكرام .

فالزراع مثلا « زى الأجاويد يشيل بعفه »
 ومن لا يزرع لا يعصد » . « والى ما يروح
 الكوم ويتفر لا يروح الجلسه يتحسر » والأرض
 تضرب وبأ أصحابها » « والى يحرس مقاته ياكل
 خيار » *

كما أن من يستدين لكى يزرع يستطيع
 أن يسدد دينه أما من يستدين لكى ياكل

والأجر فيها كما في كل عمل آخر على قدر الجهد المبذول فيه « الأجر على قدر المشقة » (فايق ، ١/٩٠/٤٣٠) و « الأجر على أد العمل » (فايق ، ١/٩٢/٤٣٧) و « الرؤق يجب أخفيه » و « الحركة بركة » و « من طلب الملا سهر الليالي » * و « صنعة في اليد أمان من الفقر » * (تيمور ، - / ٢٩٥/١٧٤٤) و « صاحب صنعه خير من صاحب قلعه » (تيمور ، - / ٢٩٢/١٧١٧) و « كلب يمسس خير من سبع نائم » * و كلب سايب ولا مسبح مربوط ، (تيمور - ٤٠٩ / ٢٤٥) و « الى ما يفتح زهيبه ما حد يعنى له » * تيمور ، ٢٣٣/٢ كما ان الجزء من جنس العمل .. فالمال الزم يأخذ الحلال ويروح و « الى يغفر تعافير تيجي على دماغه » (تيمور ، - / ٧٨ / ٤٨٠) او كما يقال في الأمثال :

« يا فاحت البير ومغطيه لايد من وقوعك فيه » (تيمور ، - / ٥١١/١٥٧٦) و « الى يحفر بير لغيره يقع فيه » البقي ، - / ١١٤/٧٠ « فمن يعمل مثقال ذرة شرا يره .. » *

فتجدز الأمثال بواقع الخبرة الإنسانية من مقبة الفعل السيء .. فالنار ما تحرقش الا الى كاشبها » (تيمور - / ٤٧٦/٢٩٢٣) *

كما أن « الى يفتش ورا الناس تفتش الناس وراه » * (تيمور - / ٨١/٤٩٩) و « من دق الباب سمع الجواب » (تيمور ، - / ٤٦٨/٨١٦) *

و « حط اشى تلقى اشى » (تيمور ، - / ١٨٤/١٠٧٠) و « الى يسك القطه تخريشه » (تيمور ، - / ٨٤/٥١٤) و « الى يلعب التعبان لايد من قرصه » (تيمور - / ٨٣/٥٠٩) و « من غربل الناس نخلوه » *

خبرة انسانية :

الأمثال الشعبية بطبيعتها الفكرية والأدبية هي تعبير مباشر عن الخبرة الموضوعية للإنسان - وتكشف بدلاها عن أن « فعل » الإنسان - اذا فقد قيمته الإيجابية في الحياة تحول هذا « الفعل » الى انتقاص من قيمة الإنسان نفسه ، صاحب هذا الفعل *

لذلك حينما ننظر للأمثال كمصدر من مصادر التعرف على القيم الأخلاقية والاجتماعية والاقتصادية بصفة خاصة والقيم الإنسانية ككل بصفة عامة قاننا ننظر الى هذه الأمثال لا باعتبار أنها من اهم موضوعات الثقافة الشعبية بصفة عامة والمأثورات الشعبية بصفة خاصة ، بل ننظر اليها باعتبار أنها تعبير أدبي عبر به الإنسان عن خبرة اكتسبها من خلال ممارسة تجربة الحياة نفسها ، خبرة أدركها الإنسان من خلال عملية إدراكية جمعية ، تخرج به من اطار التجربة الذاتية ، الى مجال الخبرة الجماعية التي تعبر عن فكر ووجدان جمعي .

كما أن تماثل بعض الأمثال الشعبية في شكلها ومضمونها على امتداد الجماعة الإنسانية زمانا ومكانا .. يكشف في الوقت نفسه عن التماثل القائم في جوانب متعددة من الخبرة الإنسانية ككل .. بل يكشف أيضا عن التماثل في بعض القيم التي تحكم سلوك الإنسان ، رغم تنوع اللغات أو تباعد المكان ..

كما نلاحظ تماثلا مشتركا بين الأمثال الشعبية في مختلف اللغات من حيث الإيجاز - اللغوى .. سواء احتفظت بعض الأمثال بأصلها الفصحى أم تعددت بمتغيرات العامية التي تتنوع بتنوع اللهجات المحلية على اختلاف الرقعة الجغرافية التي تعايشها الجماعات الإنسانية أو من خلال تنوع مصطلحات العمل أو بما تتضمنه أحيانا اللغة الواحدة من الفاظ مولدة ، نتيجة لعملية التداخل الثقافي بين ثقافات متنوعة (V) *

وفي الواقع أن وظيفة المثل لا تتوقف عند حد رسم معالم الحياة الاجتماعية ورصد أنماط السلوك الإنساني وتقييمه ، بل تتعدى ذلك الى محاولة تقديم النموذج الواجب اتباعه ويهدف تصديده أبعاد النفس الإنسانية في حالاتها المختلفة .

فالمثل كغيره من فنون الأدب الشعبي ، يشتمل على الرمز الحسى المتداخل مع الرؤى التأملية ، التي تلتف بغلاف فنى من الصياغة الأدبية والإيقاع اللفظي ، تبعا لطبيعة الأدب



وقد يحدث أيضا تغيير في شكل الصياغة الأولى للمثل ، بأبدال بعض الألفاظ ، أو صياغته من جديد في أسلوب جديد يتوافق مع اللغة أو اللهجة أو الظروف الاجتماعية أو الثقافية هذه المرونة في بنية المثل ، كما سبق أن ذكرنا ذلك - هي التي تساعد على جعل المثل مع غيره من الروايات الشفهية له دوره الأساسي

الشعبي الذي يرتبط - كإبداع فني - بالمزاج النفسي للمجتمع . ويرتبط أيضا بأشكال التعبير الفني الأدبي من شعر ونثر ..

والأمثال يصفها ابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد (٦٣/٣) بأنها (وشى الكلام ، وجوهر اللفظ ، وحل المعاني ، والتي تخيرتها العرب ، وقدمتها المعجم ، ونطق بها في كل زمان وعلى كل لسان . فهي أبقي من الشعر ، وأشرف من الخطابة ، لم يسر شيء مسيرها ، ولا عم عمومها ، حتى قيل أسير من مثل » .

ومن عجائب الأمثال ، كما يقول أبو هلال العسكري : أنها مع إيجازها ، تعمل عمل الاطناب ، ولها روعة إذا برزت في أثناء الخطاب والحفظ موكل بما راع من اللفظ ، ونادر من المعنى (٨) . والأمثال هي في الوقت نفسه محاولة فكرية لتجريد الواقع إلى مطلق ، لظهور المضمون ، من خلال مقولة محددة (٩) .

هذا التجريد للشكل والحفاظ على المضمون هو الغاية من ضرب المثل ، وهو الذي أعطى الأمثال - في كل مجتمع - حيويته واستمرارها . بل ساعد بشكل مباشر على انتقالها من لهجة إلى أخرى ، ومن لغة إلى لغة أو لغات أخرى .

فأسلوب الصياغة ، وشكله قد يتغيران ، ولكن يظل المضمون بدلالته وأحيانا بوظيفته وغايته واضحا في بنية المثل ..

وقد تغفل ذاكرة الإنسان المثل أو الحدث الذي صدر منه أول مرة كتعبير أدبي وتصوير للتجربة التي مارسها الإنسان ، ولكن تظل ذاكرة المجتمع حافظة لدلالته وبنائه اللغوي الأصلي وإن أغفلت مناسبة انشائه أو قصته حدوثه .

والهم في تكوين مقومات الثقافة الشعبية
للمجتمع والتعبير عنها في آن .

وهذا ما لاحظته في مجموعة من الأمثال
أنى اخترتها هنا والتي ترتبط بالعمل وكذلك من
حلال دراستي لآلاف الأمثال العربية وغير
العربية التي تعرفت عليها خلال دراستي للأمثال
العربية وتصنيفها تصنيفا موضوعيا (١٠) .

فوظيفة الأمثال لا تتوقف عند حد الموعظة
بل تتعدى ذلك الى تحديد موقف الانسان من
تجربة الحياة ، محددة للانسان ما يجب عليه
عمله .

« أعمل حاجتي بأيدي ولا أقول للعبيد
(أو الكلب) يا سيدي » (١١) .

« وما يهرش لك الا ايدك » تيمور - /٤٥١/
٧٠٤ » .

فالاعتماد على النفس في انجاز ما يحتاجه المرء
هو اساس من أسس العمل الإيجابي في الحياة .

« اللى ولد معزته جابت اتنين وعاشوا ، واللى
ما ولدعاش جابت واحد ومات » تيمور - ٦٨
(٤١١) .

كما أن الاعتماد على النفس هو جزء لا يتجزأ
من تجربة الانسان نفسه .

« أخيط بسلايه ولا أخليش المعلمه
(أو الخياطة) تقول هاتى كرايا (أجرتى) ،
(تيمور ، - /٥٠/ ٨٦ فايقة - ٦٣٩/١٣٢/١
والبقلي ، - /٧/ ١٩٨) .

وهو مثل يحدد موقف الانسان من قدراته
بخاصة الاقتصادية . . . وقد تلجأ بعض الأمثال
الى كنايات من عالم الحيوان . . . أو التشبيه
ببعض طباع الحيوان . . . سواء كان ذلك مدحا
أو ذما للانسان . . . فالكلب الذى يسعى لرزقه
خير من الأسد النائم .

جعلنا الله من الأسود التي تعنى معنى الصخرة
. . . ولا يجعلنا مثل الأسد الذى يقول عنه
المثل : -

« الاسد الميت ينتفوا له شنبو » (فايقة
١٠١١/٢١٧/١) أو مثل البقرة : « ان وقعت
البقره تكثر مسكاينها » (تيمور - /١١٥/ ٧٧٢) .
ولا يصبح حالنا :

« زى الابره تكسى الناس وهى عريانه » ،
(تيمور - ٧٧٢/١٢٢) . أو مثل : من بات
جمانه وجوزها خباز » (البقلي - ١١٨/١٢٨)
فحاجتنا الى تدارك ما فى الامثال من موعظة
حسنة وناتج تجارب انسانية متنوعة هو أمر مهم
للكشف عن مجموعة القيم التي ارتضاها
الانسان خلال تجاربه اليومية ، واستخلصها من
واقع خبرته الانسانية . .

كما أن حاجتنا الى الكشف عن القيم الجمالية
الكامنة فى الابداع الشعبي هى عملية مواكبة
لجهودنا فى ادراك خصائص ومقومات ثقافتنا
الشعبية ، بأنماط ابداعها الفنى الذى يعبر
بصدق عن ادراك الانسان لقيم الجمال الفنى فى
كل ما يحوطه ويمارسه .

وهى عملية علمية وقومية تحتاج الى خبرات
متنوعة ومتعددة تكامل جهودها من أجل مستقبل
يرتبط بواقع قدرات الانسان المصرى على صنع
الحضارة والحفاظ عليها .

فالعامل مهما كان نوعه ، ومهما كان عائده على
الانسان هو أفضل من عدم العمل . . .
« النذب بالطار ولا قعاد الرجال فى الدار » .
فالعامل جهد يؤكد وجود الانسان . .

من خلال التعرف على الأمثال الشعبية التى
تحت على العمل وتعنى من قيمته ، يمكن ادراك

فى مجال التجميل والتزيين يرتبط أساسا
بقدره الإنسان على الإضافة .. إضافة شئ من
صنعه لما حوته به الطبيعة من معطيات ..
وقد عبر الإنسان المصرى من خلال أمثاله
الشعبية عن هذه الحقيقة من خلال إدراكه لقيمة
العمل فى الحياة ، وباعتبار أن العمل هو معيار
تقييم وجود الإنسان .. وجوده الحى ..

الدافع الحقيقى وراء انجاز الإنسان لكل ما أنجزه
من فنون الحضارة ..
والتأمل لفنون التصوير الجدارية فى المقابر
المصرية يلحظ بوضوح أن القدرة على الفعل
والحركة هى دليل الحياة .. كما ان ما تزخر به
موضوعات الفن المصرى من تسجيل لانشاط
الحياة المصرية يجد أن العمل .. أى عمل حتى



(٧) من الملاحظ أن الأمثال العربية الشعبية يتماثل
مظهرها فى جميع الأنظار العربية بل وترتبط بأصول واحدة.
راجع ، كتابنا ، الأمثال الكويتية المقارنة ، بالاشتراك مع
أحمد البشر الرومى ، وزارة الإعلام ، الكويت ٤ أجزاء
١٩٧٨ ، ١٩٨٠ ، ١٩٨٢ ، ١٩٨٤ وقد أوضحت ذلك
بالتفصيل فى مقدمة الجزء الأول .

(٨) أبو حلال العسكري ، كتاب جمهرة الأمثال
حققه وعلق حواشيه ، ووضع فهرسه ، محمد أبو الفضل
إبراهيم ، وعبد المجيد قطامش ، المؤسسة العربية
الحديثة ، القاهرة ١٩٦٤ ، ط ١ ، ص ٥ .

(٩) صفوت كمال ، التواصل الثقافى فى الأمثال
العربية ومنهج دراستها ، مرجع سابق ص ٨ .

(١٠) راجع ، الأمثال الكويتية المقارنة ، مرجع سابق ،
٤ أجزاء .

(١١) فائقة ، ١/٢٨١/١٢٨١ء ، تيمور ، -/٢٩/١٩٦٢

(١) راجع دراسات وبحوث حلقة بحث القيم والمفاهيم
الثقافية فى المأثورات الشعبية المصرية ، المجلس الأعلى
للثقافة ، لجنة الفنون الشعبية ، مايو ١٩٨٦ . القاهرة .

(٢) رش : يذر الأرض . الندش : حبيشى الرشى .
أى من يذر أرضه كان له حظ يحششه .

ويقال أيضا « املا يدك ورش تملأ قش ، وما حش
الا من رش » تيمور ، ص ٤٦٩ للمثل ٢٨١٩ .

(٣) تيمور ، ص ٤٧ للمثل ١١٣ ، البقال ، ص ١٩٩
المثل / ١٢ ويقال أيضا « ازرع ينبت » - فائقة ، ج ١ .
ص ٢٠٨ ، المثل ، ٩٧ ،

(٤) تيمور ، ص ٤٨٠ للمثل رقم ٢٨٨٥ .

(٥) د . قاسم عبيد قاسم « الرؤية الحضارية
للتاريخ ، قراءة فى التراث التاريخى العربى » دار المعارف
ط ٢ القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ٥٠ وما يشما .

(٦) راجع ، إبراهيم شعلان ، الشعب المصرى فى
أمثاله العامية الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ،
ص ٢٠٢ - ٢٣٠ .

نهر النيل

في الأساطير العربية

د. قاسم عبده قاسم

النيل أكثر أنهار الدنيا فضلا على الناس والأرض التي ينساب فيها * وفضل النهر الخالد على مصر وسكانها لا يدانيه فضل نهر غيره على الأرض والناس * فالتربة الزراعية المصرية ، التي اشتهرت بخصوصيتها ، منقولة كلها ، أو جلها ، من فوق جبال الحيشة البركانية بفضل تراكبات الطمي التي كان فيضان النيل السنوي ينقلها عبر سنوات طوال امتدت الى الأعواد السحيقة للزمن القديم * وبعبارة أخرى ، فإن وادي النيل ، في شطره المصري ، (من وادي حلفا جنوبا حتى البحر المتوسط شمالا) عبارة عن تكوين رسوبي من الطمي الذي حملته مياه نهر النيل من فوق جبال الحيشة لتلقيها في الركن الشمالي الشرقي من قارة أفريقيا ، مكونة أرض الكنانة التي شهدت مولد حضارة من أعرق حضارات الانسان في رحلته ، التي لم تتم بعد ، عبر الزمان *

ومنذ أيام موغلة في القدم ، كان واضحا لساكني مصر ، ومن خالطوهم أو جاورهم ، أن هذه الحضارة المبكرة في النضوج والرقى ازدهرت بفضل نهر النيل ، لا سيما في تلك الأزمنة التي كان الانسان فيها ما يزال واقفا تحت رحمة الطبيعة * فلا غرو ، إذن ، أن يصبح نهر النيل محط اهتمام المصريين ، وغيرهم ، ممن سكنوا أرض الكنانة ، أو حكموها ، منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا *

فقد بدأت محاولات استكشاف النهر منذ أن نجح المصري القديم في استئناس النبات ، وأخذ يتحول صوب الزراعة ، نشاطه الحضاري الأول . واستمر * كذلك بدأت في تلك المرحلة المبكرة محاولات تطويع النهر الكبير لارادة الانسان المصري ، ونشأت في تلك المرحلة المبكرة ايضا المسألة الجغرافية المشهورة « مسألة النيل » ، أو « سر النيل » (١) * واستمرت محاولات استكشاف نهر النيل في خط مواز لتلك المحاولات التي استهدفت تطويعه * فمن رحلات المصريين القدماء ، مرويا باليونان القدماء (وأشهرهم

(١) محمد عوض محمد ، نهر النيل (الطبعة الخامسة ، القاهرة ١٩٦٣) ، ص ٣ *

والأساطير ، فضلا عن كتب التاريخ والجغرافيا
والرحلات ، والشعر والنثر ، والادب الشعبي .

وهذه الدراسة تتناول استخلاص صورة نهر
النيل من غياهب الأساطير التي وردت في كتب
المؤرخين والجغرافيين العرب ، سواء ما يتعلق منها
بالتصور الشعبي المأثور عن منطقة منابع النيل ،
أو القصص الديني الذي ينسب إلى النهر فضائل
سمائية ويجعله من أنهار الجنة ، أو القصص
الخرافية عن الكائنات العجيبة التي تعيش في
مياهه والتي يترب على ظهورها بعض الأسود
المفزعة .

★ ★ ★

وفيما يتعلق بالأساطير العربية التي تناولت
نهر النيل في مجراه الأعلى وفي منطقة المنابع
يستعرض النظر أن هذه الأساطير قد وودت في
كتب الجغرافيا أو الكتب التي تحدثت عن فضائل
نهر . وتتفق هذه الكتب جميعا في أنها تنقل
المأثور والمتواتر من الأساطير عن منطقة منابع نهر
النيل ، ولكن وصفتهم لجري النهر من منطقة
الجنادل ، جنوب أسوان ، حتى مصبه في البحر
المتوسط تنسم بالذقة ، لأنهم شاهدوا النهر في
هذه المنطقة وعانوا مجراه . ونظرا لأن مجرى
النيل في أعاليه كان عقبة كؤودا في وجه من
حاول تتبع مجرى النهر الأعلى حتى منطقة
المنابع (٣) فقد تصورت الأساطير والخرافات التي
أوردتها كتاب ذلك العصر منطقة المنابع أرضا
خيالية تنبت فيها قضبان الذهب والفضة والنحاس
والحديد ، كما يجري فيها بحر من الزفت تنبت
منه الروائع الكريمة التي تقضى على كل من يحاول
الاقتراب من المنطقة التي تصوروها أنها تمنع بأحجار
مغنطيسية تجتذب كل من ينظر إليها وتقضى
عليه . هذا الموقف الوجداني يعكس ، بطبيعة
الحال ، مدى الجهل بالطبيعة الجغرافية لمنطقة منابع
نهر النيل ، ولكنه في الوقت نفسه يكشف عن
مدى الرهبة والخوف الكامنين في أعماق اللا شعور
تجاه النهر الذي عليه قوام الحياة في مصر . ولما

بطليموس الجغرافي) ، ثم العرب بعد الفتح
الاسلامي لارض النيل ، تنابت المحاولات
لاستكشاف النيل ومنابعه ، كما وضعت
النظريات والاجتهادات التي تشوبها الخرافات
أحيانا كثيرة ، حتى جاءت اللحظة الحاسمة في
العصر الحديث ، إذ تعاقب المستكشفون منذ عصر
محمد علي حتى بداية القرن الحالي . وأميط ذلك
اللتام الذي كان يحجب النهر في مجراه الأعلى ،
ومنطقة المنابع ، واكتشف « سر النيل » بعد عناه
استمر عبر القرون والأجيال (٢) .

يبد أن هذه الاملاخ الجغرافية ليست كل القصة
فيما يتعلق بالنهر الخالد . فمن بديهيات الوجود
المصري أن هذه الواحة الفيضية الكائنة على أبواب
أفريقيا الشمالية الشرقية وجدت بفضل النيل ،
وما زالت بفضلها . تستعدها خيرات ، وتزجيها
نزواته ، إذا فاض فاغرق أو إذا غاض فاعطش .
ومن ثم قامت على ضفاف النهر أم الحضارات
وقوامها الزراعة . وكتب هؤلاء الزراع من أبناء
الكنانة يشيدون حضارتهم التي تشهد على
عظمتها تلك الآثار المسادية واللامادية التي
خلفوها في عالم اليوم . وقامت حول النهر
المخالد ومحاولات تطويره حياة شعب بأكمله .

ولم يكن ممكنا لنهر هذا شأنه الا يحفر لنفسه
مكانة في الوجدان المصري اعلق في المجري الذي
حفره لنفسه في الأرض المصرية . وعبر الوجدان
والعقل المصري عن حبه وانتمائه لنهر النيل في
صياغات كثيرة ، وعلى مستويات متنوعة ،
فالمسيو ثوب القداسة بحيث كان النيل هو
« الاله » في ديانة المصريين القدماء ، ثم صار
« النهر المؤمن » ، وهو من « أنهار الجنة » في عصر
التوحيد .

وقد عكست أدبيات المصريين قبل الاسلام مدى
احتفائهم بالنيل ، كما أن الأدبيات العربية المصرية
بعد الاسلام تشي بأن مكانة النهر الخالد كانت
عظيمة في وجدان الناس ، فقد تناولوه في
الحديث النبوي ، والقصص الديني والخرافات

(٢) محمد عوض محمد ، نهر النيل ، ص ٨ - ص ٢٢ .

(٣) محمد عوض محمد ، المرجع السابق ، ص ٣ - ص ٢٢ . والجدير بالذكر أنه قد تم استكشاف هذه المنطقة تماما في
أخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين .

كان المصريون ما يزالون تحت رحمة النهر الكبير ، ولم يتمكنوا من تطويبه وضبط مياهه (٤) ، فأنهم ظلوا يخشونه ويترقبون مواسم فيضانه بمزيج من القلق والرغبة والأمل . وفي تصوري أن هذا الموقف العقلي والوجداني قد انعكس في أساطيرهم عن نهر النيل ومنطقة منابعه .

ويتفق معظم الجغرافيين والمؤرخين الذين كتبوا عن نهر النيل ، منذ عهد الرحمن بن عبد الحكم ، حتى السيوطي ورفاقه من كتاب عصر سلاطين المماليك ، على أن النهر ينبع من جبال القمر خلف خط الاستواء من عيون في الأرض تجتمع في عشرة روافد ، تجتمع كل خمسة منها لكي تصب في بحيرة ، ثم تخرج ستة أنهار من البحيرتين لتجتمع مرة أخرى في بحيرة واحدة حيث يخرج نهر النيل (٥) . ومن المهم أن نلاحظ أن كلام أولئك الجغرافيين والكتاب عن منطقة منابع النيل اعتمدت بصغة أساسية على النقل من القدماء ، ولم تكن معلوماتهم أكثر من مجرد ترديد لأقوال بطليموس الجغرافي وغيره ، كما أنهم ، من ناحية أخرى ، خلطوها بكثير من التصورات الشائعة عن تلك المنطقة .

بيد أن هذه الكتابات التي ذكرت أن النيل يخرج من جبل القمر ، تذكر أيضا أن مجرى نهر النيل كان من عمل البشر إذ يذكر المؤرخ تقي الدين المقرئ ما نصه « جبل القمر وينصب منه النيل » وبه أحجار براقة كالفضة تتلألأ تسمى ضحكة الباهت ، كل من نظرها ضحك والتصق بها حتى يموت ، ويسمى مغناطيس الناس . ويتشعب منه شعب يسمى أسيفي ، أهله كالوحوش ، ثم ينفرج منه فرجة ، ويمر منه شعب

إلى نهاية المغرب في البحر المحيط يسمى جبل وحشية ، به سباع لها قرون طوال لا تطاق .

« وينعطف دون تلك الفرجة من جبل قاف شعاب ، منها شعبتان إلى خط الاستواء يكتنفان مجرى النيل من الشرق والغرب . ومن جبل القمر يخرج نهر النيل وقد كان يتبدد على وجه الأرض ، فلما قدم تقراوس الجبار بن مصرأيم الأول ابن مركابيل بن دوابيل بن عراب بن آدم عليه السلام إلى أرض مصر ومعه عدة من بني عراب واستوطنوها ، وبنوا بها مدينة أمسوس وغيرها من المدن ، حفروا النيل حتى أجبروا مياه اليهم » (٦) .

هكذا تصورت الأسطورة أن نهر النيل تم حفره بأيدي البشر ، وتمضي الأسطورة التي أوردتها المقرئ وغيره لتقول عن نهر النيل :

« ولم يكن قبل ذلك معتدل الجرى ، بل كان ينقطع ويتفرق في الأرض ، حتى وجه إلى النوبة الملك تقراوس فهندسوه وساقوا منه أنهارا إلى مواضع كثيرة من مدنها التي بنوها ، وساقوا منه نهرا إلى مدينة أمسوس . ثم لما خربت أرض مصر بالطوفان - وكانت أيام البودشير بن فقط بن مصر بن بيسر ابن حام بن نوح عليه السلام عدل جانبى النيل تمديلا ثانيا بعدما أتلغ الطوفان

.....

« ويقال أنه أرسل هرمس الكاهن المصرى إلى جبل القمر الذي يخرج منه النيل من تحته ، حتى عمل هناك التماثيل النحاس ، وعدل البطيخة التي ينصب فيها ماء النيل .

« ويقال أنه الذى عدل جانبى النيل ، وقد كان يفيض ، وربما انقطع فى مواضع .

(٤) لم يحدث أن نجح المصريون فى التحكم فى مياه نهر النيل ، وتأمين أنفسهم وزراعتهم ضد الغرق أو العطش قبل اتمام بناء السد المالى وتزوين قدر كبير من المياه فى « بحيرة ناصر » خلف السد المالى .

(٥) شعاب الدين أحمد بن محمد النفوس ، الفيض المديد فى أخبار النيل السعيد (مخطوط بدار الكتب المصرية ، ٦٦ جفاليا) ، ورقة ٤ - ٥ ، جلال الدين السيوطي ، كوكب الزوارة (مخطوط بدار الكتب المصرية - تيمور ٥٥٤ تاريخ) ورقة ٥٤ - ٥٧ ، والجدير بالذكر أن السيوطي أورد خريطة للنهر النيل من منبعه إلى مصبه للصورة التى أشرنا اليه فى المتن ، انظر أيضا مقدمة ابن خلدون ص ٤٥ - ٤٦ ، القلقشندي ، صبح الأعشى فى صناعة الإنشا ، ج ٣ ، ص ٢٩٠ - ص ٢٩١ .

(٦) تقي الدين المقرئ ، المواقف والاعتبار بذكر الخطط والآثار (طبعة بولاق ٢٧٠ هجرية) ، ج ١ ، ص ٥٠ - ص ٥١ .

ومن الواضح أن الأساطير العربية التي تتحدث عن منطقة منابع النيل تقدم لنا تصورا خياليا عن كيفية خروج منابع النهر من تحت جبل القمر ، ولكن هذه الأساطير لا تكتفى بذلك ، وإنما تتحدث عن تحكم البشر من ملوك مصر القدامى فى مجرى النيل فى منطقة المنابع . فقد رأينا كيف جرى الحديث عن أن الذين ملكوا مصر من نسل نوح عليه السلام قد حفروا مجرى النيل ، ورتبوا نوعا من السندود أو القناطر التي اتخذت شكل التماثيل ، والتي يمكن بواسطتها التحكم فى مقدار المياه ، كما تتحدث هذه الأساطير عن أعمال جبارة جرت بعد الطوفان لاعادة صيانة ضفتي نهر النيل .

ويخطر على الذهن أن تكون هذه التصورات الأسطورية عن تدخل ملوك مصر الأولين نابعة من انهيار الجغرافيين والمؤرخين الذين أوردوها بضخامة الآثار المادية التي تخلفت عن عصر الفراعنة ، والتي تمثلت فى المسابح المشاهقة والأهرامات ، وتمثال أبى الهول ٠٠٠ وغيرها من ناحية ، كما أنه يحتمل أن تكون هذه التصورات نتاجا للمقصص الأسطورية التي تداولها الناس فى مصر حول تاريخ مصر القديم من ناحية أخرى . وعلى أية حال ، فإن هذه التصورات الخيالية لمنطقة منابع النيل ومجرها الأعلى تظل دليلا عن أن الانسان يرفع النقص عن معلوماته دائما بالأسطورة التي تقوم بهذا الدور الثقافى الاجتماعى فى حياة كل المجتمعات البشرية .

وهناك تصور آخر لمنطقة منابع نهر النيل ساقه الجغرافيون والمؤرخون العرب ، شلقد زعم البعض بأن نهر النيل ونهر السند يشعان من أصل واحد ودليلهم فى ذلك اتفاق الدهرين فى

« وهذا القصر الذى فيه تماثيل النحاس يشتمل على خمسين وثمانين صورة جعلها هرمس جامعة لما يخرج من ماء النيل بمعاقد ، ومصاب ملوثة ، وقنوات يجرى فيها الماء وينصب اليها اذا خرج من تحت جبل القمر . حتى يدخل من تلك الصور ويخرج من حلقها » وجعل لها قياسا معلوما بمقاطع وأذرع مقدرة ، وجعل ما يخرج من هذه الصور من الماء ينصب الى الأنهار ، ثم يصير الى بطيختين ، ويخرج منهما حتى ينتهى الى البحيرة الجامعة للماء الذى يخرج من تحت الجبل » (٧) .

وثمة رواية أخرى لهذه الأسطورة تقول ان الشياطين قد حملت « هرمس » الى جبل القمر ، فرأى كيفية خروج نهر النيل من ذلك الجبل . وبنى هناك قصرا به خمسة وثمانون تمثالا من النحاس تتحكم فى مخارج مياه النيل وفى مقدار هذه المياه (٨) . وهناك أسطورة أخرى تناقلتها المصادر العربية التي حاولت البحث عن منطقة النيل ومنطقة مجراها الأعلى ، وهي خليط من المعلومات الجغرافية والخرافات ، فقد نقل « النويرى » صاحب كتساب نهاية الأرب عن الأديسى الجغرافى العربى الشهير (ت ٥٦٠ هـ) ، وصاحب « نزهة المشتاق الى اختراق الآفاق » أن اسم البطيخة الكبيرة (البحيرة) التي يخرج منها النيل « كورى » منسوبة الى طائفة من السودان « ٠٠٠ يسكن حولها متوحشون ، يأكلون من يقع اليهم من الناس فإذا خرج منها النيل ، يشق بلاد كورى ثم بلاد ننه ، وهم طائفة من السودان بن كانه والنوبة ٠٠٠ » (٩) ويعتقد بعض الجغرافيين العرب أن النيل يفوس تحت الرمال ويختفى فى المنطقة الواقعة ما بين بلاد كانه وبلاد النوبة ، ولا يظهر مرة أخرى سوى عند بلاد النوبة (١٠) .

(٧) المقريزى ، الخطط ، ج ١ ، ص ٥١ . وهرمس هذا هو الذى تنسب اليه الأساطير العربية بناء الأهرام . والكلمة والعلم .

(٨) سراج الدين عمر بن الوردى ، خريدة السجائب وفريدة الغرائب ، (القاهرة ١٢٨٠ هـ) ص ١٥٤ - ص ١٥٥ .

(٩) شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويرى ، نهاية الأرب فى فنون الأدب (طبعة دار الكتب المصرية) ، ج ١ ص ٢٦٢ .

(١٠) المنوفى ، الفيض المديد فى النيل السعيد ، ورقة ٥ - ٦ .

المصريين بلدا احبوه وعشقوه ، ولم يرضوا عنه بديلا طوال تاريخهم الطويل . كما أن هذه المحاولات الاسطورية لاحاق نهر النيل بالجثة نوع من التشريف والتكريم الذى أسبقته العقلية الشعبية على النهر الذى ارتبطت به حياتهم ارتباطا كاملا سواء فى الزراعة والتجارة والصناعة ، أو فى المواصلات ، أو فى الفن والأدب .

ولما كان المصريون قد جعلوا من النهر الها قبل اعتناقهم الاسلام والمسيحية ، فانهم ظلوا يحتفظون لهذا النهر بمكانة سامية فى وجدانهم بحيث حاولت أساطيرهم أن تجعله من أنهار الجنة ، وهى محاولة لم تقف عند حد الاستعانة بالتصور الاسطوري ، بل تعدته الى القصص الدينى كما سنرى .

هذه الأساطير التى أوردناها ليست هى كل الأساطير التى تتعلق بمنطقة منابع النيل ، إذ تحفل المصادر العربية التى اهتمت بهذا الموضوع بأساطير أخرى تتحدث عن منطقة منابع النيسل وبجراه الأعلى .

تقول أسطورة (١٥) ان « الوليد بن دوعم العليقي » قد خرج فى جيش كثيف ينتقل فى البلدان ويقرر ملوكها ليسكن ما يوافقه منها ، فلما صار الى الشام انتهى اليه خبر مصر وعظم قدرها ، وأن أمرها قد صار الى النساء وباد ملوكها ، فوجه غلاما له يقال له عون الى مصر ، وسار اليها بعده واستباح أهلها ، وأخذ الأموال وقتل جماعة من كهنتها .

« ثم سبغ له أن يخرج ليقيف على مصب النيل فيعرف ما بهاخفته من الأمم فأقام ثلاث سنين يستعد لخروجه ، وخرج فى جيش عظيم ، فلم يمر بأمة الا إبادهما ، ومر على أمم السودان

الزيادة ، ووجود التمساح فيها (١١) . وربما يكون السبب وراء هذا التصور هو أيضا جعل البعض ينسبون نهر النيل الى أنهار الجنة الأرضية التى كان مكانها يقع فى أقصى الشرق ، وعلى الناحية الأخرى من بحر الظلمات ، وفقا للتصورات الخيالية الشائعة آنذاك (١٢) وقد ذكر أحدهم ما نصه : « ... وهو من الجنة تحت سدرة المنتهى ، ويوجد فيه من ورقها ، فيبتلمه البلطي ويرعاه ، ويحب أكله ... » ومبدأ ظهوره للناس من أعين تخرج من جبل القمر المسمى بذلك لشدة ضياء القمر هناك ... قيل من أسفله وقيل من أعلاه ، له دوى لا يكاد يسمعه أحد من شدته . واضيف الى القمر لظهور تأثيره فيه عند زيادته ونقصانه بسبب النور والظلمة ، وهو خلف خط الاستواء (١٣) .

هذا التصور الاسطوري خروج نهر النيل من الجنة يفترض أن جزءا من مجرى هذا النهر - وهو الجزء الذى يعتمد من منابعه الأولى فى الجنة حتى منابعه الثانية عند جبل القمر - يفتتح عن أنظار البشر ، ولا يظهر لهم سوى فى أفريقيا عند خط الاستواء . وقد تحدث آخرون عن أن أنهارا أربعة تخرج من أصل واحد عند الجنة الأرضية ، فقد أورد « ابن بطيعة » ما نصه : « ... وقد ذكر الواسفون له فى كلام طويل أن الأنهار الأربعة التى هى سبيحون وجيحون والفرات والنيل تخرج من أصل واحد من قبة فى أرض الذهب التى من وراء البحر المظلم ، وأن تلك الأرض من أرض الجنة ، وأن تلك القبة من زيرجده ، وأنها قبل أن تسلك البحر المظلم أحل من العسل وأطيب رائحة من الكافور » (١٤) .

والرأى عندى أن هذا التصور الاسطوري للنهر ونسبته الى أنهار الجنة نوع من تعبير وجداني شعبي عن الامتنان وأحب للنيل الذى وهب

(١١) جلال الدين السيوطي ، الكلام على النيل (مخطوط بدار الكتب المصرية برقم ٣٨١ جفرانيا) ورقة ٣٦ .

(١٢) Encyclopaedia of Islam, Art «Al Nil». (١٢)

(١٣) الحل ، مبدأ النيل على التحرير (مخطوط بدار الكتب المصرية برقم ٣٨٠ جفرانيا) ورقة ٢ - ورقة ٣ .

(١٤) ابن بطيعة ، الفضائل الباهرة فى محاسن مصر والقاهرة (تطبيق مصطفى السقا وكامل الهندس ، دار الكتب المصرية ١٩٦٩م) ، ص ١٦٣ .

(١٥) المقرئى ، الخطط ، ج ١ ، ص ٥١ - ص ٥٢ الملولى ، الفيض ، المديد ، ورقة ٩ .

وجاوزهم ، ومر على أرض الذهب فرأى فيها
قضيانا نابئة من ذهب .

« ولم يزل يسير حتى بلغ البطيحة التي
ينصب ماء النيل فيها من الأنهار التي تخرج من
تحت جبل القمر ، وسار حتى بلغ هيكل الشمس
وتجاوزه حتى بلغ جبل القمر ، وإنما سمي جبل
القمر لأن القمر لا يطلع عليه لأنه خارج من تحت
خط الاستواء .

ونظر الى النيل يخرج من تحت فيسر في طرائق
وأناهر دقائق حتى ينتهي الى حظيرتين ، ثم يخرج
منهما في نهرين حتى ينتهي الى حظيرة أخرى .
فاذا جاوز خط الاستواء مدته عين تخرج من ناحية
نهر مهران بالهند ، وتلك العين تخرج من تحت
جبل القمر الى ذلك الوجه .

« ويقال ان نهر مهران مثل النيل يزيد
وينقص ، وفيه التماسيح والأسماك التي مثل
أسماك النيل . ووجد الوليد بن دوعم القصر
الذي فيه التماثيل النحاس التي عملها هرمس
الأول في وقت البودشير بن قفطريم بن قبطيم بن
مصرام » .

هذه الرواية الأسطورية تحاول أن تؤكد ، في
شكل قصصي ، ذلك التصور الخيالي الذي تناقله
الجغرافيون العرب عن بطليموس الجغرافي لمنطقة
منايع نهر النيل . وقد أحسن العمري حين قال :
ان الأقوال في أول مجرى النيل كثيرة ، والشائع
أن أحدا ما وقف على أوله بالمشاهدة ، وجعل كل
واحد منهم سببا يبرر به عدم مشاهدة منطقة
المنايع (١٦) .

وتقول أسطورة أخرى (١٧) ان رجلا من بني
العيص « ... يقال له حايه بن أبي شالمون بن
العيص بن اسحق بن ابراهيم عليه السلام ، وأنه
خرج هاربا من ملك من ملوكهم حتى دخل أرض

مصر ، فأقام بها سنين . فلما رأى أعاجيب
نيلها ، وما يأتي به ، نذر لله تعالى ألا يفارق
ساحله حتى يبلغ منتهاه . ومن حيث يخرج ، أو
يموت قبل ذلك » فسار عليه ثلاثين سنة في
المران ، وثلاثين سنة أخرى في الخراب حتى
النهى الى بحر أخضر ، فنظر الى النيل يشق
قبلا ، فصعد على البحر فاذا رجل قائم يصعد
تحت شجرة من تفاح . فلما رآه استأنس به
وسلم عليه ، فسأله الرجل صاحب
الشجرة وقال له : من أنت ؟ قال : اني حايه
ابن أبي شالمون بن العيص بن اسحق
ابن ابراهيم عليه السلام ، فمن أنت ؟
قال : عمران بن فلان بن العيص . قال : فما الذي
جاء بك ها هنا يا عمران ؟ قال : جاء بي الذي جاء
بك حتى انتهيت الى هذا الموضع ، فأوحى الله
تعالى الى أن أقف هنا حتى يأتيني أمره . فقال له
حايه : أخبرني يا عمران ما انتهى اليك من أمر
هذا النيل ، وهل بلغك في الكتب أن أحدا من
بني آدم يبلغه ؟ قال له عمران : نعم ، قد بلغني
أن رجلا من بني العيص يبلغه ، ولا أظنه غيرك
يا حايه ، قال له : يا عمران فأخبرني كيف
الطريق اليه ؟ فقال له عمران : لست أخبرك
بشيء الا أن تجعل لي ما أسألك . قال : وما ذلك
يا عمران ؟ قال : اذا رجعت الى وأنا حي أقمت
عندي حتى يوحى الله الى بأمري أو يتوفاني الله
فتدفنني . قال : ذلك لك علي . فقال له : سر
كما أنت على هذا البحر فانه ستأتي دابة ترى
أخرها ولا ترى أولها ، فلا يهولنك أمرها ،
اركبها فانها دابة معادية للشمس ، اذا طاعت
أعوت اليها لتلتقيها حتى تحول بينها وبين
حبيبها ، واذا غربت أعوت اليها لتلتقيها ، فتذهب
بك الى جانب البحر ، فيسر عليها حتى تنتهي الى
النيل ، فيسر عليه ، فانك ستبلغ أرضا من حديد
جبالها وأشجارها وسهولها من حديد ، فان أنت
جزتها وقعت في أرض من نحاس ، جبالها

(١٦) ابن فضل الله العمري ، مسالك الأبحار في ممالك الأمصار (الجزء الأول تحقيق أحمد زكي ، القاهرة ١٩٤٢) ، ص

٦٨ - ص ٧١ .

(١٧) ابن طهيرة ، الفضائل الباهرة ، ص ١٧١ - ص ١٧٤ وقد أوردها القرطبي في خططه رواية لهله الاسطورة بقدر من
الاختصار ، انظر : الخطط ، ج ١ ، ص ٥٢ . كذلك أوردها كل من السيوطي ، حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة (تحقيق
محمد أبو الفضل إبراهيم) ج ٢ ، ص ٣٤٦ - ص ٣٤٦ للنوفي : الفيض للميد ، ورقة ١٠ - ١١ .

من جانب البحر ، فاقبل حتى أتى عمران ، فوجده ميتا فدفنه وأقام على قبره ثلاثة أيام • فاقبل عليه شيخ مشبه بالناس ، أغر من السجود (١٨) ، فسلم عليه وقال : يا حايـد ، ما انتهى اليك من علم هذا النيل ؟ فأخبره ، فقال له : هكذا نجده في الكتب • ثم أخرج بعض التفاح ، وقال في عينيه : ألا تاكل منه ؟ قال معي رزق قد أعطيته من الجنة ، ونهيت ألا أؤثر عليه شيئا من الدنيا • قال : صدقت يا حايـد ، ولا ينبغي لشيء من الجنة أن يؤثر عليه إلا بشيء من الجنة ، وهل رأيت في الدنيا مثل هذا التفاح ؟ إنما أنبت لعمران في الأرض ، وليست في الدنيا وإنما هذه الشجرة من الجنة ، أخرجها الله تعالى لعمران يأكل منها تفاحة ، فعضها ، فلما عضها عض يده • قال له : أتعرفه ؟ (يقصد التفاح) هو الذي أخرج أباك من الجنة • أما انك لو سلمت هذا الذي كان معك لأكل منه أهل الدنيا قبل أن ينفذ • ثم أقبل حايـد حتى دخل مصر ، فأخبرهم بهذا الخبر ، ثم مات حايـد بأرض مصر •

هذه القصة الأسطورية تعكس التصور الشعبي لمنطقة منابع النيل التي جعلوها جزءا من الجنة •
والحوار المثير بين أبطال هذه القصة يوضح لنا أبعاد الاحترام والحب الذي حمله الوجدان الشعبي لنهر النيل قوام الحياة المصرية ومصداق استمرارها • ومن المهم أن نشير إلى أن هذا التراث الأسطوري المتعلق بنهر النيل لم يكن وليد الفترة التي اتخذت فيها مصر ثقافتها العربية واعتنقت الدين الإسلامي ، ولكنه استمرار لموروث شعبي تناقلته الأجيال عبر تاريخ مصر • وهذا الموروث الشعبي يخلط بين أساطير مصرية قديمة ، وتصورات شائعة عن الجنة وثمارها ، وبين مفهوم المعرفة المحرمة التي تربط بين التفاحة وخروج آدم من الجنة • وهكذا ، فإن التصور الشعبي عن منطقة منابع نهر النيل ، كما اتضح من تفصوص الأساطير العربية ، كان في حقيقته نتاجا لطيف المصريين ووجدانهم بسبب العجز عن معرفة الحقائق الجغرافية حول منطقة أعالي نهر النيل

وأشجارها وسهولها من نحاس ، فإن أنت جزتها وقعت في أرض من فضة جبالها وأشجارها وسهولها من فضة ، فإن أنت جزتها وقعت في أرض من ذهب جبالها وأشجارها وسهولها من ذهب ، فيها ينتهي اليك علم النيل •

« فسار حتى انتهى إلى أرض الذهب ، فإذا فيها قبة من ذهب ، لها أربعة أبواب فنظر إلى ما ينحدر من فوق ذلك السور حتى يستقر في القبة ، ثم ينصرف في الأبواب الأربعة • فأما ثلاثة فتفيض في الأرض ، وأما واحد فيسير على وجه الأرض • قال حايـد : فيشق على وجه الأرض وهو النيل • فشرب منه واستراح ، وأهوى إلى السور ليصعد ، فأتاه ملك فقال له : يا حايـد ، قف مكانك ، فقد انتهى اليك علم هذا النيل ، وهذه الجنة والماء ينزل من الجنة • فقال : أريد أن أنظر ما في الجنة • فقال له : انك لن تستطيع دخولها اليوم يا حايـد ، قال : فأي شيء هذا الذي أرى ؟ فقال : هذا الفلك الذي تدور فيه الشمس والقمر وهو شبه الرمح ، قال اني أريد أن أركبه ، فادور فيه (فقال بعض العلماء انه ركبته حتى دار الدنيا ، وقال بعضهم لم يركبه) فقال له : يا حايـد انه سيأتيك من الجنة رزق فلا تؤثر عليه شيئا من الدنيا ، فانه لا ينبغي لشيء من الجنة أن يؤثر عليه شيء من الدنيا ، فإن فعلت بقي معك ما بقيت •

« فبينما هو كذلك واقف اذ نزل عنقود من عنب فيه ثلاثة أصناف : صنف لونه كالزبرجد الأخضر ، وصنف لونه كالياقوت الأحمر ، وصنف لونه كاللؤلؤ الأبيض • ثم قال : يا حايـد أما ان هذا من حصرم الجنة وليس من طيب عنبها فارجع يا حايـد فقد انتهى اليك علم هذا النيل • فقال : هذه الثلاثة التي تفيض في الأرض ما هي ؟ قال : أحدها الفرات والآخر دجلة ، والآخر جيحان ، فارجع •

« فرجع حتى انتهى إلى الدابة التي ركبها ، فركبها ، فلما أهوت الشمس لتغرب قذفت به

ومنابعه • ومن ناحية أخرى ، كانت هذه الأساطير نوعا من الموروث الشعبي المصرى حول النيل ، والذي ظل موضوعا للتداول الشفوى والكتوب طوال عصور التاريخ المصرى ، وإن جرت عليه بعض التحويرات والتعديلات بحيث يتوافق مع التطورات الاجتماعية والثقافية ، وبحيث يلبي الحاجة الاجتماعية والثقافية لأبناء هذا المجتمع • وقد حرص الذين كتبوا عن « فضائل مصر » ، فى المصادر التاريخية والجغرافية العربية ، على أن يجمعوا هذا التراث الشعبى ويدونوه فى كتبهم باعتباره نوعا من الخفايا المسلم بها •

وإن محاولات كشف منابع النيل بعد الفتح الإسلامى لمصر ، أورد المؤرخون قصة مؤداها أن بعض الخلفاء أرسل عدة رجال لكشف منابع نهر النيل ، ولما وصلت هذه المجموعة الى جبل القمر صعد أولهم الى أعلاه حيث ضحك وصفق ثم مضى ولم يعد • وصعد رجل آخر ففعل مثل الأول ، ثم صعد رجل ثالث وربطه رفاهه بحبل جعلوه معهم حتى لا يعضى مثل سابقه ، فخرس ومات من ساعته (٢٢) • كما تذكر قصة أخرى أن السلطان « الصالح نجم الدين أيوب » أراد أن يعرف أصل النيل ، ومن أين ينبع ، فأمر بشراء عبيد صغار من الزنوج ، وأمر بأن يتولى رعايتهم وتعليمهم صياد السمك والتجار حتى يتعلموا صناعة البحر وصيد السمك ، ليكون لهم غذاء فى رحلتهم الى منطقة منابع نهر النيل ، فإذا مروا فى ذلك يتم صنع مراكب لهم • بحجم صغير لكى يركبوها ويأتوه بخبر النيل • ولكن تلك المحاولة لم يقدر لها النجاح (٢٣) •

هاتان القستان توضحان مدى الاهتمام الذى استحوذ على المصريين لمعرفة منطقة منابع نهر النيل • وعلى الرغم من الطابع الأسطورى الذى يغلف القصة الأولى ، فإن القصة الثانية يمكن أن تكون قصة صحيحة • لقد ظلت « مسألة النيل » أو « سر النيل » مغلفة أمام الشعب الذى ارتبطت حياته ، وجودا وعدما ، بنهر النيل بسبب الأحرار الكثيفة والغابات الموحشة والحيوانات المفترسة التى حالت دون الكشف الحقيقى لمنطقة

وأن يجمعوا هذا التراث الشعبى ويدونوه فى كتبهم باعتباره نوعا من الخفايا المسلم بها • وإذا كان المجرى الأعلى لنهر النيل ومنطقة المنابع قد احتل هذه المكانة فى نصوص الأساطير العربية ، فإن فيضان النهر السنوى قد أثار اهتمام كل من كتبوا عن « فضائل مصر » وتاريخها وجغرافيتها من المؤلفين العرب • وكان الفيضان وأسبابه مرتعا خيالا هؤلاء وأولئك جميعا ومجالا لتخمينهم • وقد اعتمدوا فى هذا المجال على ما نقلوه من كتب القدماء ، وما جمعه من الموروث الشعبى المتداول • بيد أن بعضهم أن سبب الزيادة نزول الأمطار فوق جبال الحبشة • • • • • فبأنى مدداها الى مصر صيفا • • • • • ولكن البعض تصور أن رياح الشمال تهب فترتفع مياه البحر المتوسط لتتجوز مياه النيل حتى يفيض ويرى البلاد ، ثم تهب رياح الجنوب لتجعل مياه النيل تصب فى البحر المتوسط (١٩) • كما ذكر البعض أن زيادة نهر النيل زمن الفيضان من عيون على شاطئيه • • • • • رأها من سافر ، ولحق بأعاليه • • • • • (٢٠) • كما أن كتابات أولئك المؤلفين حاولت اكساب النيل طابع القدسية فى هذا الصدد أيضا ، فقد ذكر بعضهم أن الله سبحانه وتعالى يأمر كل الأنهار والعيون أن تد نهر النيل بمياهها وقت الفيضان ، فإذا اكتفى الناس برى

(١٩) القرزى ، الخطط ، ج ١ ، ص ٥٨ ، ابن طهيرة ، الفضائل الباهرة ، ص ١٦٤ - ص ١٦٥ ، السيرى ، الكلام على النيل ، ورقة ٢٤ ، حسن الماشرة ، ج ٢ ، ص ٣٤٨ •
(٢٠) الكتبى ، مباح الفكر ، ج ١ ، ورقة ٨٥ ، ابن طهيرة ، الفضائل الباهرة ، ص ١٦٥ ، للقرزى ، الخطط ، ج ١ ص ٥٨ •

(٢١) للقرزى ، الخطط ، ج ١ ص ٤٩ - ص ٥٠ ، ابن طهيرة ، الفضائل الباهرة ، ص ١٦٩ •

(٢٢) المحل ، مبدأ النيل على التحرير ، ورقة ٢ - ٣ •

(٢٣) ابن طهيرة ، الفضائل الباهرة ، ص ١٦٤ •

منايع النيل ومجره الأعلى في ذلك الزمان • وكان طبيعيا أن يلجأ الخيال الشعبي الى الأسطورة لتعويض هذا النقص في معلوماته عن نهر النيل • لقد رفضت العقلية الشعبية فكرة الاعتراف بالجهل فيما يتعلق بنهر النيل الذي قامت حوله حياة شعب بأكمله • ولأن الوجدان الشعبي في مصر العربية الإسلامية كان ما يزال يحمل أصداء الألوهية والقدسية التي أضفاها المصريون القدماء على نيلهم الحبيب ، فإن الكتابات العربية عن النيل ربطت النهر بالجنة على النحو الذي جعله يحتفظ بمكانته السامية بين أنهار الدنيا •

وإذا كان نهر النيل قد حظى بنصيب موفور في الأساطير العربية ، فإنه احتل مكانة مهمة في القصص الدينية الذي رواه المسلمون وغيرهم • والافت للخطر أن هناك محاولة ثابتة ومستمرة من جانب المؤرخين والجغرافيين العرب للربط بين نهر النيل والقصص الدينية ، سواء كانت تلك القصص واردة في تفسير القرآن الكريم أو في الأحاديث المنسوبة الى النبي عليه الصلاة والسلام ، أو ضمن الآثار عن الصحابة والسلف الصالح •

فقد اهتم الكتاب العرب ببيان أنه لم يرد اسم نهر سوى نهر النيل في القرآن الكريم • فقد جاء ذكره في قوله تعالى « وأوحينا الى أم موسى أن أرضعيه ، فإذا خفت عليه فالقيه في اليم ، ولا تخافي ولا تحزني انا رادوه اليك ، وجعلوه من المرسلين » (٢٤) ويقول المفسرون أن اليم هنا (أى البحر) هو نهر النيل • وفي قوله تعالى حكاية عن فرعون « .. أليس لي ملك مصر وهذه الأنهار تجري من تحتي » ، وقد فسر بعض المفسرين هذه الآية الكريمة بأن أرض مصر أيام

فرعون كانت عامرة بالقناطر والجسور بتدبير وتقدير ، حتى أن الماء يجري تحت منازلهم وأقينتها فيحبسونه كيف شاؤوا ، ويطلقونه كيف شاؤوا • كذلك ورد ذكر نهر النيل في قوله تعالى « فأخرجناهم من جنات وعيون ، وكنوز ومقام كريم » (٢٥) وتفسير هذه الآية في رأى المفسرين أن الجنات كانت بأرض مصر بحافتي النيل من أوله الى آخره في الجانبين جميعا ما بين أسوان الى رشيد (٢٦) • وقد فسر البعض قوله تعالى اخبارا عن فرعون الذي حصد موسى عليه السلام «وعدا للاجتماع • قال موعدكم يوم الزينة ، وأن يحشر الناس ضحى » (٢٧) بأنه يعنى الاحتفال بوفاء النيل وكسر الخليج ، اذ جرت عادة المصريين على الاجتماع للاحتفال بوفاء النهر في مثل هذا الوقت من النهار (٢٨) •

كذلك امتلأت المؤلفات المعاصرة بأحداث كثيرة منسوبة الى الرسول عليه الصلاة والسلام تنسب نهر النيل الى أنهار الجنة ، وتضفي عليه صفة القدسية ، وتخلع عليه صفة الايمان (٢٩) ومن طبيعة الأمور أن النهر الذي كان لها في عصور الوثنية (حابي) لا يمكن أن يحتفظ بألوهيته في ظل الاسلام دين التوحيد ، ولكن أهمية نهر النيل في حياة البلاد وسكانيتها جعلت النهر يحتفظ ببعض من صفات القدسية في وجدانهم وفي آدابهم ، فهو من أنهار الجنة ، وسيد الأنهار ، وهو النهر المؤمن في الأحاديث التي نسبت الى الرسول عليه الصلاة والسلام والسلف الصالح •

وقد تنسب الى النبي قوله في حديث المراج « ... ثم رفعت لى سكرة المنتهى فإذا نبقتها مثل قلال حجر ، وإذا ورقها مثل أذان الفيلة • قلت : ما هذا يا جبريل ؟ قال : هذه سكرة المنتهى ،

(٢٤) سورة القصص ، آية ٧ •

(٢٥) سورة الشعراء ، آية ٥٧ - ٥٨ •

(٢٦) السيوطي ، حسن المحاضرة ، ج ٢ ، ص ٣٤٠ - ص ٣٤١ ، الكلام على النيل ، ورقة ١٣ ، ١٤ ، كوكب الروضة ، ورقة ٤٩ •

(٢٧) سورة طه ، آية ٥٩ •

(٢٨) النويري ، نهاية الأرب ، ج ١ ، ص ٣٦٤ ، القرطبي ، المحط ، ج ١ ، ص ٦٠ ، الكتيبي ، مباحج الفكر ،

ج ١ ، ورقة ٨٦ •

(٢٩) الحجازي ، نيل الرائد في النيل الزائد ، ورقة ٨ ، السيوطي ، الكلام على النيل ، ورقة ١٣ - ١٩ ، المحل ، مبدأ

النيل ، ورقة ٧ - ٩ •

التي كتبت حول مصر وتيلها • وقد حاول المؤرخون والجغرافيون العرب اضافة صفة القداسة والايمان على النيل ، فقد تصوره يجرى بوحى من الله ويعود بوحى منه سبحانه وتعالى ، وهو فى نظرهم ، وفى كتاباتهم ، سيد الأنهار الذى سخر الله له كل الأنهار لتمده بمائها وقت زيادته • كذلك فان الأدبيات العربية صورت النهر فى صورة النهر المؤمن ، كما جعله البعض نهر الحمر لدى أهل الجنة (٣٣) •

وتروى إحدى القصص الدينية أنه لما خلق الله آدم عليه السلام مثل له الدنيا ، مشرقها ومغربها ، وسهلها وجبالها ، وأنهارها وأبحارها ، وبنائها وخرابها ، ومن يسكنها من الأمم ومن يملكها من الملوك ، فلما رأى مصر رأى أرضا سهلة ذات نهر جار مادته من الجنة تنحدر فيه البركة وتمتزه الرحمة فدعا للنيل بالبركة ، ودعا فى أرضه ، وبأرك على نيلها وجبلها سبع مرات (٣٤) •

كما تحكى قصة أخرى أن النيل هبط فى زمن فرعون ، وطلب الناس منه أن يجرى به لهم ، ولكنه ردهم بحجة عدم رضائه عنهم وغضبه عليهم • ولما هدوده باتخاذ اله غيره خر ساجدا لله تعالى ، والصق خده بالأرض ، وأخذ يتذلل الى الله تعالى أن يجرى النيل ، فأجراه كما لم يجر من قبل • فخرج فرعون الى قومه وقال لهم : انى أجريت لكم النيل فخرجوا له ساجدين • وجاءه جبريل وسأله عن جزاء عبد كان عنده واكتسبه ، ولكن العبد خان الأمانة ، فقال فرعون ان جزاء هذا العبد أن يفرق فى بحر القلزم ، وحصل منه جبريل على كتاب بذلك • فلما كان يوم البحر (أى اليوم الذى غرق فيه فرعون وجنوده فى مياه البحر

وإذا أربعة أنهار ، نهران ظاهران ونهران باطنان • قلت ما هذا يا جبريل ؟ قال : أما الباطنان فنهران فى الجنة ، وأما الظاهران فهما النيل والفرات • • (٣٥) •

ونقل المقرئى فى خطه ما جاء فى كتاب غريب الحديث لابن قتيبة فى حديثه عليه الصلاة والسلام : « نهران مؤمنان ، ونهران كافران ، أما المؤمنان فالنيل والفرات وأما الكافران فدجلة ونهر بلخ » • وتفسير ذلك ، فى رأيهم ، أن النيل والفرات لأنهما يفيضان على الأرض ، ويستقيان الحث والشجر بلا تصب فى ذلك ولا مؤونة ، وجعل نهر دجلة ونهر بلخ كافرين لأنهما لا يفيضان على الأرض ولا يستقيان الا شيئا قليلا ، وذلك القليل يتصب ومؤونة • فهذان فى الخير والنفع كالْمُؤْمِنِينَ وهذان فى قلة الخير والنفع كالْكَافِرِينَ (٣٦) • وورد فى الأحاديث المنسوبة الى النبي أيضا أن جبريل عليه السلام نزل بالنيل والفرات على جناحه • • • • • فكان النيل على جناحه الأيسر ، والفرات على جناحه الأيمن • وقال بعض الفضلاء ان هذا يدل على أن ماء النيل أخف من ماء الفرات ، لأن الشيء الثقيل من عادته أن يحمل على الجانب الأيمن والخفيف على الجانب الأيسر ، وكون جبريل حمل النيل على جناحه الأيسر دليل خفته • • • • • (٣٧) •

ويضيق بنا المقام عن تتبع كل الأحاديث التي نسبت الى الرسول صلى الله عليه وسلم فى هذا الصدد ، ولكن هذه الأحاديث تعكس أمرا مهما يتعلق بموقف الوجدان المصرى من نهر النيل ، وهى مكانة النهر فى العقلية الشعبية وعواطف الناس التي تتعلق بالنهر الخالد • وقد انعكس هذا الموقف الوجداني الشعبي فى الأدبيات العربية

- (٣٥) للمقرئى ، الخط ، ج ١ ، ص ٥٠ ، الكتبى ، مباحج الفكر ، ج ١ ، ورقة ٨٤ ، التنويرى ، نهاية الأرب ، ج ١ ، ص ٦٣٢ ، المنوفى ، الفيض المديد ، ورقة ٩ ،
(٣٦) المقرئى ، الخط ، ج ١ ، ص ٤٩ - ص ٥٠ • (٣٧) محمد بن احمد بن الأخوة ، معالم الغربة فى احكام المسئلة (كتبريدج ١٩٣٧ م) ، ص ٢٣٩ - ص ٢٤٠ •
(٣٣) المقرئى ، الخط ، ج ١ ، ص ٤٩ ، السيوطى ، كوكب الروضة ، ورقة ٥٠ - ٥١ ، ابن طهيرة ، الفضائل الباهرة ، ص ١٠٧ ، الحجازى ، نيل الرائد ، ورقة ٨ - ٩ ، للنسوفى ، الفيض المديد فى النيل السعيد ، ورقة ١٢ •
(٣٤) السيوطى ، كوكب الروضة ، ص ٥٠ - ص ٥١ •

الادبيات العربية التي جعلت من مصر ونيهلها موضوعاً لها *

هذه المكانة السامية للنيل في الأدبيات العربية تعكس ، في رأينا ، الموقف الشعبي من نهر النيل الذي عاش المصريون بفضلته يشربون مياهه ، ويروون زروعهم ويسقون حيواناتهم * ومن البديهي أن نهر النيل سبب الوجود المصري ، إذ أن النهر جعل من المسكن وجود ذلك المجتمع البشري الكثيف وسط صحراوات شمال شرق أفريقيا وجنوب غرب آسيا ، وعوض النقص الصارخ في كمية الأمطار التي تسقط فوق هذه الصحراوات بتوفير مصدر دائم للري * ومن ثم كانت الحضارة المصرية في شتى مراحلها حضارة زراعية نهية تحيط بها الصحراء عن شرق وعن غرب ، ويحدهم البحر المتوسط شمالا ، على حين كانت أدغال أفريقيا المدارية تمثل حدود وادي النيل جنوبا * وقد يسر هذا للمصريين قدرا من الاستقرار والثراء النسبي طوال مراحل تاريخهم الطويل *

وقد أدرك الوجدان الشعبي هذه الحقائق وعاشها منذ فجر التاريخ المصري على نحو ما تكشفه الأساطير الفرعونية ، وعندما تحولت مصر إلى مجتمع مسلم دينا ، عربي ثقافة وإتقاء ، تسربت مظاهر تقديس النيل وتبجيله في أشكال جديدة توافقت ثقافة المجتمع في طوره العربية الاسلامي * وهكذا جاءت الأساطير والقصص الدينية ، والحرفات لتصنع نسيجا نرى فيه بعض تفاصيل الموقف الشعبي تجاه النهر الذي قامت عليه حياة المصريين ونشاطهم الاجتماعي *

حين خرجوا يطاردون موسى وقومه) ، جاء جبريل بالكتاب وقال لفرعون : خذ هذا ما حكمت به على نفسك ، (٣٥) *

واسهب المؤرخون والجغرافيون وكتاب الفضائل في وصف الأسماك والحيروانات المائية التي تعيش في نهر النيل ، واعتبروا بعضها من العجائب * ومن هذه الحيروانات المائية التمساح الذي اعتقدوا انه لا يوجد سوى في نهر النيل ونهر مهران ، وكان ذلك دليلا ، في رأيهم ، على أن النهرين يخرجان من منبع واحد قرب الجنة الأرضية * كما تحدثوا في كتاباتهم عن السقنقور الذي وصفوه بأنه حيوان مائي يتواجد في منطقة أسوان والنوبة ، وهو شبيه بالتمساح ومن نسله إذا وضعه في الماء صار تمساحا ، فإذا اتجه إلى البر صار سقنقورا * ومن بين أسماك النيل التي ذكرها أولئك الكتاب سمكة اسمها « الرعدة » تصيب من يلمسها بالرعشة ولذلك يعتمد الصيادون إلى اخراجها من شبكهم فور صيدها *

ومن الكائنات المائية التي دارت حولها خرافاتهم واساطيرهم سمكة زعموا أنها تعيش في نهر النيل ، وهي شبيهة بانسان ذي لحية طويلة ، وأطلقوا على تلك السمكة المزعومة اسم « شيخ البحر » * وتقول الكتابات التي تناولتها انها سمكة مشثومة إذا ظهرت في مكان أعقب ظهورها الفحط ، والموت ، والفتن « وقيل ان دمياط ما تنكب حتى يظهر عندها » (٣٦) *

هكذا رأينا في الصفحات السابقة أن مكانة نهر النيل في الوجدان المصري كانت سامية بالقدر الذي جعله يعطى بمكانة مهمة في الأساطير العربية ، والقصص الديني ، وغير ذلك من



(٣٥) السيوطي ، حسن المحاضرة ، ج ٢ ، ص ٣٤٠ - ص ٣٤١ *

(٣٦) السيوطي ، كوكب الروضة ، ورقة ٧١ - ٧٤ ، حسن المحاضرة ، ج ٢ ، ص ٦٩ - ص ٧٤ ، الثوري ، الفيض المديد ،

ورقة ١٩ - ٢٤ *



عبد العزيز رفعت

- ١ - يا سامع القول . اسمع على راجل . كَانَ تَاجِرٌ
شهيرٌ بمصر
- ٢ - وَزَوْجَتُهُ بِنْتُ عَمِّهِ طَالِبَا لَهُ الْعُلَا وَالنَّصْرَ
- ٣ - بِهِ يَزُورُ النَّبِيَّ ، وَيَأْتِي الْفَرِيضَةَ فِي الْبَيْتِ
- ٤ - زَوْجَتُهُ بِنْتُ عَمِّهِ قَالَتْ لَهُ : خُذْنِي يَا بَطْلَ وَيَاكَ
- ٥ - الَّتِي عَمِلَ خَيْرٌ . . عَلَى طَرِيقِ الْهُدَى عُدَى
- ٦ - وَالَّتِي عَمِلَ شَرٌ . . غَرِقَ لَمْ عُدَى
- ٧ - قَطَعُوا الْبَاسْبُورَ طَاثَ وَكَانُوا عِ النَّبِيِّ نَاوِيِينَ
- ٨ - طَلَعَتْ عَلَيْهِمْ قَافِلَةٌ عَرَبٌ ، خَدِثَ مَا لَهَا مِنْهُمْ
- ٩ - بَكَتِ الشَّرِيفَةَ وَقَالَتْ : أَهْ يَا رَاجِلِي

• الراوى يوسف ابراهيم حسن - أبيع - كفر الزيات - ١٩٨٥ م

- متعلقات للنص في مدينة السويس ١٩٨٥ م

- متعلقات للنص في مدينة طليم - البرلس ١٩٨٥ م

١ - الغليون : نوع من السهم الحربية الكبيرة وهو في الأسبانية جاليون Galeon وفي الفرنسية جاليون Galion وفي الإيطالية جاليونه Galeone وفي التركية من إحدى هذه اللغات الأوربية وكان الأسبان يحملون في الغلايين الذهب والفضة والبضائع الثمينة من مستعمراتهم ، وقد صنع العثمانيون الغلايين لأول مرة في عهد بايزيد الثاني ويبلغ عددها في ذلك الوقت ألفي غليون ، وفي منتصف القرن السابع عشر نشأت في الترسانة العثمانية باستانبول طائفة جديدة للمصنوعين بالغلايين هي طائفة الخليلونية ، وربطت الرواتب الواقعة لقطانبا وأغاعا وجلويشها ومقغيسها . المزيد من التفاصيل راجع د . أحمد السعيد سليمان ناصيل ما ورد في تاريخ الجيوش من النخيل - باب الفرس - ص ١٥٥ - ١٥٦ دار المعارف - ١٩٧٩ م

- ١٠ - يَازْهَر مَيَّالَ مَا رَاحَ مَالِنَا ، وَايَه الرِّأْي يَارَاجَلِي ؟
- ١١ - أَتَمَّ عَلَيَّ مُنَى لَقَمٍ وَاحِدٌ بَنَّا
- ١٢ - قَالَ لَهُ : السَّلَامُ عَلَيْكُمْ يَا عَمَّ يَا بَنَّا
- ١٣ - قَالَ لَهُ : عَلَيْكُمُ السَّلَامُ يَا أَبُو وَجْهٍ مِنْ الْجَنَّةِ
- ١٤ - قَالَ لَهُ : مَنَّا قَيْشٌ عِنْدَكَ شُغْلُهُ نِسْتَقَامُ مِنْهَا
- ١٥ - قَالَ لَهُ : وَاللَّهِ يَا ابْنِي مَا عِنْدِي غَيْرُ صَنْفِ الْحَجَرِ
وَالدِّبَشِ
- ١٦ - وَأَنْتَ يَا شَرِيفَ لَا بَسْ خَرِيرُ خَاصٍ مِنْ أَحْسَنِ
خَرِيرٍ يَا شَرِيفَ
- ١٧ - قَالَ لَهُ : إِنْ مَالَ عَلَيْكَ الزَّمَانُ . . مَيَّلْ عَلَى زَنْدِكَ
- ١٨ - وَأَنَا أَعْمَلُ إِيَّاهُ فِي زَمَانِي . . ذَهَ الْمَعَانِدِي
- ١٩ - وَمَا دَامَ زَمَانِي مَعَانِدِي . . مَلِيشْ جَدَاهُ سُؤَالَ
- ٢٠ - الشَّرِيفِ شَالَ حَجَرَ ، وَتَانِي حَجَرَ يَا مُسْتَمِيعِينَ
- ٢١ - افْتَكَّرَ الْعِزُّ . . قَامَتْ دُمُوعُهُ سَالَتْ
- ٢٢ - وَقَعَ عَلَى الْأَرْضِ . . قَامَتْ الْجُمُوعُ طَارَتْ
- ٢٣ - بَكَتِ الشَّرِيفَةُ وَقَالَتْ : آه يَارَاجَلِي
- ٢٤ - يَازْهَر مَيَّالَ . . مَا خَذْتُ الْعَزِيزُ رَاجَلِي
- ٢٥ - يَا أَهْلَ مُنَى جَنُّوا عَلَى الْغَرِيبِ وَشَيْلُوهُ
- ٢٦ - جَابُوهُ خَرِيرُ خَاصٍ مِنْ أَحْسَنِ خَرِيرٍ لَقُوهُ
- ٢٧ - وَبَنُوهُ مَنَامَهُ عِلْشَانَ زُؤَارِ النَّبِيِّ يَزُورُوهُ
- ٢٨ - الشَّرِيفَةُ يَا مُسْتَمِيعِينَ . . كَانَتْ جَبَلُهُ فِي تَمَنِّيَةٍ

وَطَالَعَهُ فِي التَّاسِعِ

٢٩ - وَلِدْتُ وَلَدًا . . وَسَمَّوْهُ الْعَرَبُ دَا غَرِيبَ

٣ - بِتَضَرُّبٍ بِعَيْنِهَا لَقَّتْ غَلِيُونُ فِي وَسْطِ الْبُحُورِ

مَا شِئِي (١)

٣١ - قَالَتْ لَهُ : وَالنَّبِيُّ يَا عَمَّ يَارِيسُ تَأْخُذْنِي مَعَاكَ

لِوَجْهِ اللَّهِ

٣٢ - قَالَ لَهَا : تَعَالَى يَا صَبِيْهَ يَا أُمَّ الْعِيُونِ السُّودِ .

٣٣ - يَالِئِ عَلَشَانِكَ الْعِسْرِ بِيَهُونَ

٣٤ - جَهْ فِي نَضِّ اللَّيْلِ وَقَالَ لَهَا : قُومِي يَا صَبِيْهَ جَلِيْ

٣٥ - قَالَتْ لَهُ : أَنَا الشَّرِيفَةُ أَشْرَفُ كُلِّ مَا جَلِيْ

٣٦ - أَمُوتْ غَرِيفَهُ وَلَا أَجِيشِ الْغَارَ لِمَحَلِيْ

٣٧ - عَادَ عَلَيْهَا السُّؤَالُ وَقَالَ لَهَا : قُومِي يَا صَبِيْهَ جَلِيْ

٣٨ - قَالَتْ لَهُ : أَنَا مَعَايَا وَلَدٌ لَوْ شَفْتُهُ تَعْتَقِنِي لِوَجْهِ اللَّهِ

٣٩ - خَذْ مِنْهَا الْوَلَدَ عَلَى احْتِسَابٍ يَشُوقُهُ . . فِ قَرَارِ

الْبَحْرِ وَرَمَاهُ

٤٠ - رَبَّنَا شَخْصَ لَهُ مَلِكِينَ حَفَظُوهُ وَسَقَوْهُ اللَّبَنَ عَ الْمَاءِ

٤١ - عَادَ عَلَيْهَا السُّؤَالُ وَقَالَ لَهَا : قُومِي يَا صَبِيْهَ جَلِيْ

٤٢ - الشَّرِيفَةُ طَلَبَتْ الْغُرُقَ وَقَالَتْ : الْغُرُقُ يَارَبِّ

٤٣ - سَفِينَةِ الْمَلْعُونِ فِي وَسْطِ الْبُحُورِ غَرِقَتْ

٤٤ - وَرَبَّنَا شَخْصَ لَهَا مَلِكِينَ حَفَظُوْهَا كَمَا حَفَظُوا الْوَلَدَ عَ

الْمَاءِ

٤٥ - بِتَضَرُّبٍ بِعَيْنِهَا لَقَّتْ غَلِيُونُ فِي وَسْطِ الْبُحُورِ مَا شِئِيْ

٤٦ - قَالَتْ لَهُ : أَنْتَ دَنْتُكَ يَا زَنَاوِيْ فِي وَسْطِ الْبُحُورِ

رابطُ لي

- ٤٧ - قَالَ لَهَا : يَا سَيِّتِ أَنَا مُشْنُ الزَّناوَى
- ٤٨ - دَانَا مَعَايَا وَلَدٌ . . إِيَّاكَ يَكُونُ فِ الْبِرَازِ لِبَانٌ
- ٤٩ - خَدِثْ مِنْهُ الْوَلَدُ وَقَالَتْ لَهُ : دَا الْوَلَدُ وَلَدِي
- ٥٠ - إِجْنَا يَا عَمِّ يَا رِيسُ بَيْنَا وَبَيْنَ السَّوَيْسِ يَامَا
- ٥١ - قَالَ لَهَا : يَاسْتِ دَا حَنَا بَيْنَا وَبَيْنَ السَّوَيْسِ سَفَرُ شَهْرَيْنِ وَزِيَادَهُ
- ٥٢ - قَالَتْ لَهُ : قَيْدُ الْكِشَافَاتِ . . وَمَسْكَنِي أَنَا الدَّقَّةُ
- ٥٣ - قَادَ الْكِشَافَاتِ ، وَمَسَكْتُ الشَّرِيفَةَ الدَّقَّةُ
- ٥٤ - سَفَرُ شَهْرَيْنِ يَا مُسْتَمْعِينَ جَابَتْهُ الشَّرِيفَةُ فِ سَاعَةِ
- ٥٥ - عَشَانِ عُمَرِ الْوَلَدِ كَانَ مِتَّحِدِدُ فِي هَذِي السَّاعَةِ
- ٥٦ - بَكَتِ الشَّرِيفَةُ وَقَالَتْ : آه يَا رَاجِلِي
- ٥٧ - يَادْهُرُ مَيَالُ مَا خَدْتُ رَاجِلِي وَتَمَّتْ بِبِكَ يَا وَلَدِي
- ٥٨ - يَا أَهْلَ السَّوَيْسِ جِنُوا عَلَيَّ الْغَرِيبَ وَشِيلُوهُ
- ٥٩ - جَابُولُهُ حَرِيرُ خَاصٍ مِنْ أَحْسَنِ حَرِيرِ لَقْوُهُ
- ٦٠ - جُمُ يَحْطُوهُ فِي النَّعْشِ . . بِيْبُصُوا مَا لَقْوُهُ
- ٦١ - بِيْبُصُوا بَرَّةَ الْبَلَدِ . . لَقُوا جَامِعَ مَبِيْضَ بِيْجْنِيْنَهُ
- ٦٢ - قَالَتْ الْعَرَبُ : دَا شَيْءٌ عَجَبٌ وَعَجِيبٌ
- ٦٣ - آدَى سَبَبُ مَا سَمُوهُ . . يَا حَامِي السَّوَيْسِ يَا غَرِيبُ



اضافة على جوانب النص :-

١ - ١

تبدأ الشريعة الأولى ١ - ٦ « والنص ككل »
ببناء وفعل أمر يكتسحان الزمن الماضي ويضعانا
مباشرة أمام حاضر القص نفسه ، لا بقصد الملم
به فحسب ، وإنما بقصد تمثله ، واستخلاص
العظة والعبرة منه أيضا ، وذلك في سياق
حكائي تقليدي يذكركنا بالافتتاحية الشهيرة
للحكايات الشعبية « كان ياما كان » في محاولة
لتعمية الوجود الزمني للنص أو الغائه مما يتيح
له صلاحية مستمرة ، وبلغت النظر في هذا
السياق أنه متوجه الى متلق ما ، فما أن يتشكل
هذا التعبير الدائري الأمر حتى تفاجئنا « كان »
بدلالاتها على الماضي متلوة بكلمة « شهر » وهي
كلمة ذات ايهادات عديدة ومتباينة ، غير أن
النص يضعها في اطارها المقصود فيسأ بعد ،
وكانه يهيننا بذلك - منذ اللحظات الأولى -
للتناقضات والتوازنات التي ستتم داخله ، ثم
تأتي الشرطة التالية لتطلعنا على قوة الحب العظيمة
بين الزوجين حاملة في طياتها جذوة المناخ الديني
الذي يكتنف علاقتهما الزوجية ، ويؤكد هذا
الاستنتاج الشرطة الثالثة والرابعة ، والشرطة
الثالثة بحقولها بفعل المضارعة « يزور - يؤدي »
تتفق مع حاضر القص في الشرطة الأولى وتحاصر
الزوج ضمن دائرة الرغبة القائمة في حضور
معنوي دائم ، كما أن فعل الطلب الراجي للزوجة

وفقا لبعض الاعتبارات الموضوعية ، يمكننا
تقسيم النص الذي بين ايدينا الى خمس شرائح ،
تؤسس الشريعة الأولى (١ - ٦) للاستقرار والحب
فيما بين الزوجين ، كما تؤسس للنزعة الدينية
الحالصة التي تعد بمثابة المفتاح للنص ككل .

أما الشريعة الثانية (٧ - ٢٧) فهي تؤسس
لمصادقية النزعة الدينية ، والخروج لتلبية واشباع
الرغبة المتولدة عنها ، وإخضاع هذه التجربة في
نهاية تلك الشريعة لقوة الموت الفاجعة .

أما الشريعة الثالثة (٢٨ - ٤٤) فتؤسس
للرغبة في الحياة وبمئتها من جديد في عملية
الولادة ، ثم الخطر الذي يتهدد رحلة العودة والنجاة
منه .

أما الشريعة الرابعة (٤٥ - ٥٥) فهي التي
تؤسس للعودة ، وتنتهي بالتكريس لقضية الموت
الحنينية « موت الطفل » .

وتأتي الشريعة الخامسة والأخيرة (٥٦ - ٦٣)
كشريحة تفسيرية لاطلاق لقب « حامي السويس »
على سيدى الغريب رضى الله عنه وأرضاه ، وكل
ذلك يتم من خلال ارتباطات ضدية ثنائية تتخلل
النص ككل (استقرار - خروج / حركة - ثبات /
موت - حياة / يابسة - بحر / أمل - يأس /
ذكر - أنثى / رجل - طفل - خير - شرير
..... الخ) .

في الشطرة الرابعة « خدني يا بطل وياك » يناغم بين الحب والرغبة على صعيد العلاقة الزوجية والنزعة الدينية في آن واحد ، حتى ليصعب التفريق بينهما في أولوية الحضور أو الصلاحية المنطقية ، ثم تنتهي هذه الشريحة بإضافة خاطفة على النص في صيغة خبرية ، قد تتمثل في صوت الراوي الذي يقف معلقا على العملية السردية ، وذلك في الشطرتين الخامسة والسادسة اللتين تحملان مقولة لا زمنية — وإن كانت ذات صياغة ماضية — صالحة لكل الأزمنة ، ومدعومة في الوقت ذاته بصديق التجربة واليقين الهادئ .

على صعيد هذه الشريحة نفهم الاستقرار والحب المتبادل والنزعة الدينية العامة والمتعمدة في قلب الزوجين الهائنين ، مهيمّة تتحوّل التجربة من تجربة داخلية « رغبة » الى تجربة خارجية ، على صعيد الفعل والحركة التنامية .

٢ - ١

في هذه الشريحة ٧ - ٢٧ ، تبدأ الحركة السريعة الحادة من الاستقرار والسكون النسبي ، وهي حركة ليست فجائية بالقطع ، إذ تم التمهيد لها في الشريحة الأولى . بدءا من الشطرة الثالثة — وتتجلى هذه الحركة اللاهثة في ازدحام الشطرات — من السابعة حتى الحادية عشرة — بمجموعة من الأفعال المتتابعة الآخذة برقاب بعضها البعض ، متآزرة بذلك مع حرارة الرغبة وغفوانها الطاغى « قطعوا — طلست — خدت — يكت — قالت — آتى — لقي » هذا التتابع السريع للأفعال لم يغفل التفاصيل الجوهرية ، وإن أغفل التفاصيل الأخرى « لثانوية » باعتبارها ليست هدفا في ذاتها ، أو هي ليست المحور الذي يدور حوله الحدث ، فالنتيجة هنا هي التي تشغل الفنان الشعبي وتفرض أولويتها عليه ، أما التطور بالحدث أو الفعل في حلقات متصلة تنتهي انتهاء طبيعيا ، فإمر لا يرى الفنان الشعبي له أي ضرورة في السياق ، ولذا فهو يغفله تماما ، تاركا — في الوقت نفسه — للمتلقي فرصة المشاركة الذهنية في تصور مراحل الحدث وتمثلها ، على أننا نؤكد نصل الى الشطرة الثانية عشرة حتى تكف الحركة المندفعة وتتوقف ويبدأ الحوار بين الزوج الذي فقد

ماله في الغربة ، وبين القائم على البناء في « منى » ، في هذا الإطار من السكونية الحركية الذي يحتل سبع شطرات متتالية ، والذي يكشف عن قبة عنصر العمل في ظل سياق خاص يحتاج لدراسة مستقلة — تطرحه لفظة « نستقام » التي تحمل في طياتها إقامة الأود ، الى جوار الاستقامة والبعد عن طريق الحرام ، وتبرز هذا الطرح الشطرة السابعة عشرة ، والتي تجيء على صيغة شرط تقريري وطبيعية تعليمية « ان مال عليك الزمان ١٠ ميل على زندك » ، وكأننا لا يجب أن يعمل المرء طالما هو مكفى الحاجة مقضيها لم يمل عليه الزمن بعد ، وعلى صعيد انفعالي صرف تأتي الشطرتان الثامنة عشرة والتاسعة عشرة مرسلتان للخضوع لحكم الزمان ، والبعد عن إقامة حوار — تصويري من طرف واحد — معه خوف الوقوع في المحذور الديني ، واتساقا مع الروح الإيماني الذي يسود النص ككل ، وذلك في للال شحنة انفعالية مترعة بالأمى داخليا ، ليأتي الموت في ذروة هذه الشحنة وكأنه استجابة طبيعية لماساوية الموقف ، والأزمة الحادة الآخذة بناصية الزوج المضطر ، والتي تجسدها حرقه الدمعة السائلة من عينيه ، وزخم التوتر الداخلي العنيف الذي يؤدي الى السقوط المبالغ ، لتطير الجمجمة في حركة دراماتيكية وكأنها مشحونة بالتوتر ذاته ، هنا تبكي الزوجة زوجها الذي اخترمه القضاء ، وتجيء عبارة « أه يا راجل » محملة بحدة المرارة والفجعة التي يخلفها موت العائل في الغربة ، وتعمق هذه الرؤيا عن طريق اجتلاء مظاهر الرغبة في الحياة والبحث عن عمل ، ثم تجسيد الانهيار الفاجع لهذه الرغبة أمام الدهر/ الموت ، لتصبح لحظة الحياة هي نفسها لحظة النهاية، لحظة البناء هي ذاتها لحظة توقف البناء والمقابلة هنا بين الحياة/البناء ، الموت/ التوقف مقابلتهن نوع فني راق ، نادر المثال ، وكما أن الزوجة سبق لها أن عثمت على الدهر عتابا حادا في للال تجربة الاغارة المريعة لقافلة الأعراب عليهما ، تنجدها هنا أيضا تعتب عليه العتاب نفسه ، وتحمله مسئولية الفعل/الموت مباشرة — وهو ما سنعود اليه في سياق آخر — ، وكما وجدت في زوجها العزاء المناسب تجد العزاء أيضا في صورة إقامة قبر لهذا الزوج يزوره من يزور قبر الرئيس

(صلعم) «تحصيل حاصل» ، تجاوبا انسانيا حميميا مع رجاء الزوجة المكثومة في مجاهل الغربة ، وتأكيدا للتصور الديني لفريضة الحج من محوها للذنوب من يقوم بتاديتها أو من ينوي تاديتها بصدق .

٣ - ١

تنشئ هذه الشريعة الثالثة ٢٨ - ٤٤ من قلب الموت والياس صاعلة في اتجاه الحياة والأمل من جديد ، في حين انساني عميق الى تأكيد الحياة / الولادة في ذروة الموت/ القبور ، وإن كنا في ظلال الزمن المعنى ، والتقنية المكثفة للنص لا نستطيع الجزم بما اذا كانت الزوجة قد حملت بوليدها قبل الرحلة أم في خلالها * المهم أنه في مفاجأة خبرية تضع الزوجة حملها ، غلاما ذكرا يسميه العرب « غريب » ، وهي عادة في التسميات لا تزال آثارها باقية حتى وقتنا هذا طارحة اشكالية خاصة حول أصلها الأول : هل هي انتقلت مع الأعراب الى مصر عند الفتح الاسلامي ، أم أنها عادة فرعونية قديمة في الأساس ؟ وعلى الرغم من أهمية هذه الاشكالية ، فإن تحليلنا هذا لا يتبناها ، وإنما يتبنى الاشكالية التي تطرحها الودعتان التاليتان (٣٠ ، ٣١) ، وهي تلك المتعلقة بالغليون بمخر عباب البحر ، وحديث الزوجة الراجي مع ربانه أن يأخذها معه « لوجه الله » ، فيدون فهم كلمة « ماشى » في الوحدة الأولى من الودعتين المذكورتين على أنها « قادم » ، يتعدر اخضاع العلاقة فيما بين الودعتين لمنطق بناء التجربة الذي لا يرتبط بتتبع كل تفصيل ممكن ، بل باختيار للتفاصيل والمجزئيات التي تتحد في بنية التجربة الأساسية ، وتضيف الى غناها وتميزها ، وكلمة « ماشى » لا تؤدي المعنى المشار اليه حتى في داخل السياق نفسه ، كما لا تبررها أية ضرورة شعرية .. إذ أن وضع كلمة « يهل » مسبوق بحرف الجر « بـ » بدلا عنها يؤدي الفرض المطلوب ، ولا يخل بالوزن ، إذا ما افترضنا أن الحفاظ على الوزن قاعدة شعبية ، وفي هذا ما بلغت النظر الى طبيعة التقنية الشعرية عند الفنان الشعبي ضمن تصورين منطقيين لاثالث لهما ، أولهما : أن الزوجة الأم - وهي على ما هي فيه - لا ينتظر منها أن تماين بدقة ما اذا كان

الغليون قد رسي على الشاطئ أولا ، ثم راح بعد ذلك يشق طريقه الى عرض البحر فأدركته قبل أن يبتعد ، وهنا يصبح حرف الجر « في » في الوحدة الأولى بمعنى « الى » وتجاوز المرحلة الأولى « الرسو على الشاطئ » في هذه الحالة والتركيز على الثانية يتفق مع لهفة الأم في الرحيل / العودة ، ويتجاوب مع طبيعة التجربة التي تعيشها الزوجة بكل تداخلاتها واثاراتها النفسية ، ولأنهما أن تفتق المرحلة التصورية الأولى استنادا على أن الغليون يسير بمحاذاة الشاطئ أو قريبا منه ، وتماينه الأم مدققة بنظرها « بتضرب بينهما » ووفق هذا التصور تصبح كلمة « وسط » في الشطرة نفسها كلمة مجازية ينسحب عليها ما ينسحب على عبارة « قامت الجمجمة طارت » ليس أكثر ، وهنا أيضا تتحقق اللفظة المثقلة بآثار التجربة الاليمية ، وظلالها المفجعة ، وعلى أية حال فإن الإغراق في التفاصيل في هذا الموضع بالذات أو وصفها بمنطقية الواقع من جانب الفنان الشعبي من شأنه أن يذهب بجو الإيحاء الذي تثيره هذه التقنية المكثفة ، ويتجاوز حدة التوتر والصراع القائم في نفس الزوجة / الأم .

وكما فاجأنا الفنان الشعبي في الشريعة السابقة - بلا مباشرة فجأة - بوصف وجه الزوج على أنه من الجنة ، وأن ملاسه من أفضل أنواع الحرير الخاص ، كدالتين راعيتين على الشراء والرفاهية اللذين يتمتع بهما ، نجده أيضا يتخير للدلالة على جمال الزوجة ، الصبا وسواد العينين ، ولا يكتفى بذلك بل يذهب في تأكيده مذهبا آثرا فيقول على لسان الربان : ان العسير يهون من أجل هذه الصبية الفاتنة ، وبرغم أنه في عرش البحر لا يصبح ثمة معنى للانتظار حتى منتصف الليل لمقارفة الحطية ، إلا أن هذا الانتظار يجرى تأكيداً لبشاعة الفعل ويصبح الليل / الحطية محورا مركزيا في رؤية الفنان الشعبي لطبيعة القيم الأخلاقية ، ونظام الايمان القيمي ، ويبدأ الصراع بين الحفاظ على الشرف ومحاولة استلابه ليحتل إحدى عشرة وحيدة غارقة في التفاصيل التي تزيد حدة التوتر في الصراع القائم ، دون أن يذكر الفنان الشعبي شيئا ولو يسيرا عن قلق الأم على وليدها ، لأن

المعركة هنسا معركة شرف ، ودائرة الشرف في المفهوم الشعبي أكثر اتساعا من دائرة الحياة / الموت وتحتويهما في داخلها ، وعلى مستوى هذه الشريحة نلمس الإلحاح الغيبي من جانب الربان ممثلا في التكرار النمطي « قومي يا صبيح حل » كما نلاحظ ذكاء الزوجة واصرارها وبلوغها الى أكثر من وسيلة للحفاظ على شرفها في وجه هذه الصراوة الغيبية المناوئة لرغبتها .

٤ - ١

تبدأ هذه الشريحة ٤٥ - ٥٥ من لحظة مضادة شأنها في ذلك شأن الشرائح السابقة ، إلا أن التضاد فيها من الجلاء والوضوح بحيث لا يتعدر تبينه ، سواء على مستوى الخطاب ، أو على مستوى الفعل ، وتتعاطف أهميتها في أنها تضع أيدينا على ثنائية مجورية يعمدها هذا النص منذ البدء ، هي ثنائية (العناية الإلهية - الجزاء الإلهي) ، ويتجلى ذلك من خلال الشطرتين رقمي (٥٣ ، ٥٤) فما أن نقرأ الشطرة الأولى فيهما « سافر شهرين يا مستمعين ، جابته الشريف في ساعه » حتى نعتقد أن هذا الفعل المعجز يتصلق بالشريفة وبقدراتها الربانية ، غير أن هذا الاعتقاد لا يلبث أن يزول عندما نقرأ الشطرة التالية « علقسان عمر الولد كان متحدد في هذي الساعه » ، عندئذ ندرك أن الفعل المعجز لا يتعلق بالأم ، وإنما يجرى على يديها متعلقا بالطفل ، وبالتحديد متعلقا بساعة ومكان موته في محور العناية الإلهية التي تتولاه منذ ولادته وكأنها تهيأه لأمر جلل ، وهنا ينبثق لنا بشكل مباغت الفارق بين حفظ الملكين للطفل على الماء وتمعهه بالفداء « اللين » في الشريحة السابقة ، وبين الفعل نفسه بالنسبة للأم في الشريحة ذاتها فالطفل لم يفعل شيئا على الإطلاق يستحق عليه المكافأة أو العقاب ، أما الأم فهي في معرض دفاعها عن شرفها المهدد بالاستلاب ، مع ضيق المخرج ، واصرار الزنيم وبقفاء الفعل ، تتجه الى الله في وعى وحضور طاغيين بوجوده وقدرته وعليه ، عندئذ تصبح المكافأة هي الجزاء الإلهي المناسب في صور متعددة « الإنقاذ من الموت ، حفظ الطفل لها ، لقاءها به ، إنقاذ شرفها من الاستلاب » ، وبهذه الكنافة في التقنية المعبرية تنشأ درجة عالية من الحدة



قد استقر به النعش المختفى على ما يوحى به النص (. والاختيار وارد في النبوة (٣) فلا غضاضة اذن أن يرد في الولاية وهي أقل مرتبة وأدنى درجة ، أما المعجزات فلا جدال في أن الفكر الشعبي ينسب منها إلى الأولياء الشيء الكثير ، على أنه من الملاحظ في نهاية هذه الشريحة - نهاية النص - أنها لم تحسم مصير الأم المضطربة بالأسى والحزن كما أنها لم تعد بالنص إلى نقطة انطلاقه الأولى (القاهرة - الاستقرار) ، وفي هذا ما يمنع النص امتداداً زمنياً غالباً بحيث يقبل إضافة وحدات جديدة تملك الوظيفة نفسها التي امتلكتها الوحدات المثبتة فيه ، فهو بذلك يفتح بينه لاحتتمالات النمو باتجاه مزيد من الإضافات في اللحظة التي ينقطع فيها تماماً ، متحولاً بذلك إلى توتر دائم بين الانقطاع والاستمرارية ، وانقطاعه هذا يؤكد أنه مقصور فقط على سيدى « الغريب » دون سواء من الشخصيات الأخرى الواردة في النص ، وهي تقنية على صعيد التشكيل تشهد ببراعة الفنان الشعبي وصدقه العفوى .

هذا على مستوى الشرائح المكونة للنص ، والمتلاحمة بما - بفضل الوشائج العديدة التي تربط بينها ضمن تماسك دقيق وعفوى ، يجعل من النص كلاً متوحداً برغم السهولة الجريئة الخاصة بالانتقالات بين الأحداث ، والتي تبنى باستمرار على شكل **اللا حاجة لتلغى جميع سمات التكلف والتصنع والاحترار** ، حيث تتكشف لنا **دقة حساب عظيمة خاصة بالفن - سواء كان ذلك بصورة ارادية أم غير ارادية - نلمسها في اغفال الفنان الشعبي ذكر مدينة السويس في رحلته الذهاب للحج** ، حيث الرغبة متاجعة في قلب الزوج لزيارة قبر الرسول « صلعم » ، وإداه **الفريضة الدينية** . وبذلك يشكل المكان شفرة تعبيرية فرعية متمسكة مع بنية التجربة ومجانسة لها ، والأمير نفسه نلمسه على مستوى التسميات ، التي تبين لنا كنى وصفات أكثر منها أسماء ومسميات ، إذ يوجد بينها وبين الشخصيات - على طول الخط - صلة اقتران رئيسية - فالشريف عندما يفقد ماله لا يلجأ إلى فعصل خسيس والشريفة في أصعب المواقف تدافع عن شرفها حد الموت ، والغريب في 'موت بيتغز دونغز بتربته خارج المدينة' ، وعدم تسمية شخصيات

بين صورة اللقاء بالطفل ، وصورة فقد الموت ، لتتشكل تجربة من نوع جديد للانفلاق والحرمان باتجاه تأكيد الموت وعجز الإنسان أمامه ، وبهذه الصورة تصبح الولادة والنسل عاجزين تماماً عن منح الاستمرارية والديمومة للإنسان ، في حين تؤكد الشريحة التالية أن هناك ما يمكنه أن يفعل ذلك .

في هذه الشريحة الخاتمة (٥٦ - ٦٣) يبلغ حضور الموت أوج حدثه ، إذ يفاجئ **الأم يموت طفلها في سبيل الحياة والأمان والعودة إلى الوطن** ليشكل موقفاً أكثر مساوية من المواقف السابقة ، وفي حركة تكرارية ثلاثية - بسبب وجود البنى المتوازية في النص ، وعلى عادة القصص الشعبي - تعتب الأم المفجوعة في الدهر الجائر ، الذي تركها وحيدة لم تعد بعد إلى مسقط رأسها (القاهرة / مصر) (٢) ، وكما وجدت الأم في أهل « منى » خير معين في العربة عند موت زوجها ، تجد في أهل « السويس » المعين نفسه ، عند موت طفلها ، وفي هذا ما يؤكد أن ثمة علاقة جوهرية قائمة بين الحدث (الموت) ، وبين الاستجابة الجماعية الفائقة ، بين نداء الأم ، وبين النتيجة المرتقبة ، وهي نتيجة قد يميل البعض إلى التعامل معها على أنها مجرد مبالغة عفوية ، غير أننا نرى أنها محملة بتفاصيل اجتماعية لا يمكن فهمها إلا في السياق العائلي التاريخي للنص ، فالمرأة ليس تجربة فردية هنا كما هو في الثقافة الغربية المعاصرة ، وإنما هو تجربة انسانية شاملة ومشتركة بين الإنسان وبين الآخرين ، إذ يبدو أن استجابة الأم للموت تتشكل داخل إطار القيم الجماعية والوعي بها ، ومع ذلك تبدو لحظة الحسران وقد شارفت قبتها ، ويأتى العزاء متفقاً مع فداحة اللحظة وطبيعة الفخوس التي تمايشها ، ليبلور الرؤية الشعبية للولاية ودلالاتها ، فالولاية - كما يبدو من النص - هي نتيجة اختيار لا نتيجة عمل ، وقد اختارت السماء سيدى « الغريب » لهذا الأمر . أم الولاية . مع أنه لم يزل طفلاً نقى الصفحة ، وقد تجلت دلائل هذه الولاية في معجزتين (الاختفاء من النعش أو الطيران به ، وجود مسجد خارج المدينة لم يكن موجوداً من قبل

ومع ذلك يبقى العتاب القاسي على الدهر - وفقا للمنظور الديني الذي ورد في الحديث القدسي « لا تسبوا الدهر فاني أنا الدهر » - مشكلا قضية في حاجة الى بحث وتنص متنايين ، والغالب على الظن أن العتاب هنا يقع على الدهر / الزمن / الحظ ، وأيس الدهر / الله / القدر فمن خلال هذا التصور وحده يصبح التفاعل بين وثائقية الخارج وأحداثه ، وبين دواخل الشخص وافتعالاتها مطابقا تماما للأفق الديني للنص وطابعه التعليمي .

أخرى في النص يوظف لهذا التصور ويضيف اليه ، والبنية الايقاعية للنص - ومنخصها بدراسة منفردة - تزواج - وفقا للاداء - بين « مستغلين » من البسيط و « متفاعلين » من الكامل * ومعهما لا يستساغ توقيص النص - للشحنة الانفعالية التي يحملانها - على نقرات الدفوف ، وانما يتلاءم ذلك مع صوت الرباب أو الناي ، وفي هذا ما يتفق مع أجواء الموت المؤسسية وروح الحزن المبثوث في النص وبرغم تقليدية البناء وبمده عن التعقيد ، وواقعته المفترضة إلا أنه يحمل في داخله دعوة الى قيم فاضلة بكل المقاييس ،

المراجع

(*) يوثقنا هذا النص على قضية في البنية الايقاعية للنظم الشعبي ذات أهمية بالغة ، وهي أن الفنان الشعبي لا يعتمد الأبحر الجدلجية كما نعرفها والتي تتضمن عددا معلوما من التفعيلات أو الأوزان ، وانما يعتمد الايقاعات ذات الأزمنة المتساوية ، والتي لا يمكن ادائها الا بسماع النص أداء لا سورا ، وقد اعتمدنا هنا أداء الراوي يوسف ابراهيم حسن ، والذي قام به دون مصاحبة أي آلة موسيقية ، وإبدال « مستغلين » بما يجزئ فيها أي « متفاعلين » لا بأس به ، إذ مع ذلك تبقى الأزمنة الايقاعية كما هي دون أي اختلاف ينبج عن اسقاط النقرة الثانية ، ويبقى إيقاع النص محكما لأن بقاء عدد الأزمنة من الشروط اللازمة للإيقاع الموزون ، وعدد أذنة « مستغلين » سبعة أذنة ، وهي نفسها عدد أذنة « متفاعلين » وستفرد دراساتنا المشابهة اليها في المثل لهذا الغرض .

(١) ادوين موير - بناء الرواية - ترجمة ابراهيم الصيرفي - الدار المصرية للتراث والترجمة - القاهرة ١٩٦٥ .

(٢) ف. د. سكفور ليكوف - موسوعة نظرية الأدب « اضاءه تاريخية على قضايا الشكل » القسم الثالث - ترجمة د. جميل تصنيف التكريفي - ط ٢ - دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد ١٩٨٦ م .

(٣) د. صلاح فضل - منهج الواقعية في الابداع الأدبي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٨ م .

(٤) د. عبد السلام المسدي - مع الشايب بين القول الشعري والملاحظ النفسي - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثاني - يناير - ١٩٨١ م .

(٥) د. عز الدين اسماعيل - القصص الشعبي السوداني « دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها » - الهيئة المصرية العامة للتراث والنشر - ١٩٧١ م .

(٦) د. كمال أبو ديب - الرؤى القديمة « نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي » - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦ م .

(٧) لوسيان جولدمان - المادية الجدلية وتاريخ الأدب - البنيوية التكوينية والنقد الأدبي - مجموعة مقالات جولدمان وآخرين - ترجمة : محمد مبيلا - مؤسسة الأبحاث العربية - ط ١ - ١٩٨٤ م .

الحكاية الشجيرة عالميتها وأشكالها

ستيث طومسون

ترجم: أحمد آدم محمد

كان راوى القصص يجد دائما من يستمعون اليه فى شغف ، فى كل مكان . وسواء كانت هذه الحكاية مجرد خبر عن حدث وقع اخيرا ، او أسطورة حدثت فى زمن بعيد ، او قصة خيالية نسجت خيوطها باحكام ، فان الرجال والنساء كانوا يستمعون الى كلماته بانتباه شديد ، وبهذا يشبعون رغباتهم فى الحصول على معلومة او الاستمتاع بتسليية ، او الخث على القيام بأعمال بطولية ، او تهذيب النفس بالعبادة أو الانطلاق من أسر الرتابة المملة التى تطفئ على حياتهم . ففى قرى افريقيا الوسطى ، وفى قوارب شراعية بالمحيط الهادى ، وفى الغابات الاستوائية ، وفى نطاق ظلال براكين هاواى تروى حكايات عن الحاضر والماضى الذى يكتنفه الغموض ، وعن حيوانات وآلهة وإبطال وعن رجال ونساء على شاكله المستمعين ، فتشده انتباه هؤلاء بسعرها أو تثرى الحديث الذى يدور فى الحياة اليومية . وهذا ما يحدث أيضا فى اكواخ الاسكيمو الجليدية فى ضوء المصابيح التى توفد بالزيت المستخرج من شعوم كلاب البحر ، وفى الغابات الاستوائية فى البرازيل ، وبجوار الشواطئ التى يقيمها الهنود الحمر وينقشون عليها الطواطم ، على ساحل كولومبيا البريطانية . وفى اليابان أيضا والصين والهند يشترك الكاهن والعالم والفلاح والحرفى ، جميعا فى حبه لقصة شيقة ، وفى احترامهم للرجل الذى يجيد روايتها .

لو طرحنا جانباً الشعر وكل أشكال القصة
الثرية فإننا نجد أننا عندما نعالج الحكاية
الثرية التقليدية - الحكاية الشعبية - نتصدى
لعمل طموح بدرجة كافية يأخذنا الى كل أرجاء
الأرض ، وإلى بدايات التاريخ عنه .

وعلى الرغم من أن مصطلح « حكاية شعبية »
كثيراً ما يستخدم بالإنجليزية ليشير الى « حكاية
مألوكة لدى الأسر » أو الى « حكاية للجان »
(Marchen بالألمانية) مثل حكاية
« سندريلا » أو حكاية الثلجة ناصعة البياض ،
فانه أيضاً يستخدم استخدماً صحيحاً منطقياً
بمعنى أوسع نطاقاً يشمل كل أشكال القصص
الثرى ، المدونة أو الشفهية ، والتي تناقلها
الناس طوال الأعوام . والحقيقة المهمة في هذا
الاستعمال هي الطابع التقليدى للمادة . وراوى
الحكاية الشعبية، على النقيض مما ينسده كاتب
القصة الحديثة فيها من أصالة في الحكمة الروائية
والمعالجة الفنية ، يباهى بمقدرته على نقل ما تلقاه
وهو يرغب عادة في التأثير على قرائه أو
مستمعيه بأنه إنما يأتيهم بشئ استقام من مصدر
موثوق به ، وأن الحكاية سمعت من أحد رواة
القصة العظام أو من شخص طاعن في السن
يتذكر أنه سمعها في الأيام الخالية .

هكذا كانت الحكايات على الأقل ، حتى
نهاية العصور الوسطى مع كتاب مثل تشوسر
الذى عني بالاستشهاد بمصادر موثوق بها
- بالنسبة للحكايات - بل انه كان أحياناً يخلط
لها مصادر أصلية ، كما يبدد الشك في أن هناك
قصة جديدة غير موثوق بها تلقف للجمهور .

وعلى الرغم من أن العبقريّة التي يتفرد بها
هؤلاء الكتاب تبدو بوضوح كاف فإنهم كانوا
دائماً يعتمدون على مصادر موثوق به ، لا في
تكوين آراء لم في مسائل العقائد
الدينية الأساسية فحسب ، بل لرسم الحكايات
الروائية لقصصهم أيضاً . ولحق أن دراسة
لمصادر تشوسر ، أو بوكاتشيو ، تأخذ المرء
مباشرة الى تيار القصص التقليدى .

والمجموعات الكبيرة المدونة لقصص تختص
بها الهند والشرق الأدنى والعالم القديم وأوروبا.

وعندما تقتصر على النظر في عالمنا الغربى
نرى أن فن راوى القصة منذ ثلاثة أو أربعة آلاف
سنة على الأقل ، بل ومنذ عصور قبل ذلك
بلا شك ، كان فناً مصقولاً في كل طبقة من
طبقات المجتمع . وما هو أوديسيوس يسلى
حاشية الكينوس بما رآه من عجائب في مغامراته
وبعد قرون نجد الوصيف طويل الشعر يقرأ
كل ليلة من روايات حافلة بأعمال مجيدة لانهائية
لها قام بها فرسان ، ليسلى بها سيده ، فى
الوقت الذى يكون فيه زوجها ومولاه غائباً عن
داره ليخوض غمار حرب صليبية . وما هم
الفساوسة في العصور الوسطى يلتقون عظاتهم
ويضربون فيها أمثلة من نوادر قديمة وجديدة ،
لا تتضمن أية تعاليم دينية إلا أحياناً . والفلاح
المجوز ، الآن كما كان شأنه دائماً ، يتسلى
فى ليالى الشتاء الطويلة بحكايات العجائب
وقصص المغامرات وتصانيف القدر العجيبة .

وتروى المربيات حكايات عن أطفال لهم
خصلات من الشعر الذهبى أو عن البيت الذى
بناه جاك . وينظم الشعراء ملاحم ويكتب
القصاصون روايات ، ودور السينما والمسارح
الآن تعرض القصص مباشرة فتسمعها الأذن
وتراها العين من خلال أصوات وحرركات ممثلين
وفى غرف التخنين بعربات النوم والباخر وعلى
مائدة الطعام فى اللواتم تزدهر النادرة الشفاهية
فى عصر جديد .

ونحن فى العمل الحالى نقصر اهتمامنا على
نطاق ضيق نسبياً - على الحكاية الثرية التقليدية
- القصة التى تناقلها الناس من جيل الى جيل ،
إما كتابة أو شفاهة . وهذه الحكايات ، بطبيعة
الحال ، ليست إلا ضرباً واحداً من ضروب
متعددة من المادة القصصية ، لانه بالإضافة
إليها ، يأتى القصص البنا شعراً فى صورة
قصائد قصصية أو ملاحم ، ونثرًا فى صورة
حكايات تاريخية وروايات ودرامات وقصص
قصيرة . ولا شأن لنا بأغاني الشعراء الجوالين
أو القصائد الطويلة الشعبية أو بالقصص
الشعري ، بصفة عامة ، وإن كانت القصص
نفسها تأبى أن تقتصر على الشكل الثرى أو
الشكل الشعرى وحده لا غير . ولكننا حتى

دونت أو نشرت على صفحة كتاب • وكثيرا ما تؤخذ قصة من أناس وتسجل فى وثيقة أدبية ، وتنقل عبر قارات ، أو يحتفظ بها خلال قرون ثم تروى من جديد لسامع متواضع فيضيفها الى حصيلته من الحكايات •

ومن ثم فإن من الواضح أنه ليس من الضروري أن تكون القصة الشفاهية دائما شفاهية ، ولكنها عندما تتردد عادة بالانتقال بالكلام الشفاهي فانها تتعرض لنفس المعالجة مثل كل الحكايات الأخرى التي تكون تحت تصرف راوية للحكايات وتصبح شيئا يروى لجمهور من المستمعين ، أو مستمع واحد على الأقل ، لا مجرد شئ يقرأ ولا تعود لها آثار تنتج بطريقة غير مباشرة ترتبط بكلمات مكتوبة أو مطبوعة على صفحة ما ، بل انها تنتج مباشرة عن طريق تعبيرات الوجه والحركة والتكرار والنمذجة المتكررة وبهذا اختبرتها الأجيال ووجدتها فعالة مؤثرة.

وهذا الفن الشفاهي لرواية الحكايات أقدم بكثير من التساريخ ولا يرتبط بقارة واحدة أو بحضارة واحدة • وقد تختلف القصص فى الموضوع من مكان الى مكان ، وقد تتغير ظروف رواية الحكاية وأغراضها عندما تنتقل من بلد الى بلد أو من قرن الى قرن ، ومع ذلك فانها **فى كل مكان تلبي الحاجات الاجتماعية** الفردية الأساسية نفسها • والدعوة الى المسامرة لتزجية ساعات الفراغ وجدت أن موارد معظم الشعوب محدودة جدا ، وفيما عدا الجهات التي تغفلت فيها الحضارة العمرانية الحديثة تغلغل عميقا فانهم وجدوا أن رواية الحكايات من أعظم الوسائل المرضية لتزجية أوقات الفراغ •

والحق ان حب الاستطلاع للكشف عن الماضى كان دائما يأتى بمستمعين يتلهفون لسماع حكايات ترجع الى زمن بعيد ، تمد الانسان البسيط بكل ما يعرفه عن تاريخ قومه • ويزداد حجم سير الأبطال بالرواية ، وكثيرا ما يتطور ماضى بطولة عظيمة ، بحيث يرضى زهو قبيلة وغرورها • وقد قام الدين أيضا بدور عظيم فى كل مكان فى تشجيع الفن القصصى ، لأن العقلية الدينية حاولت أن تدرك كنه البدايات وظلت عصورا تروى قصصا عن الأيام الخوالي والكائنات

فى القرون الوسطى تكاد تكون كلها تقليدية • فهى تنقل ويعاد نقلها من جديد • والحكاية التي تحظى بالاستحسان فى مجموعة ما ، تنقل فى مجموعات أخرى ، أحيانا كما هى ، دون أن تمس وأحيانا بإجراء تغييرات فى الحكمة الروائية أو فى الطابع المميز لها • وتاريخ حكاية مثل هذه ، قد تنتقل من الهند الى بلاد الفرس والجزيرة العربية وإيطاليا ، وفرنسا ، وأخيرا الى إنجلترا ، وتسخن وتعرض لتعديل من مخطوط الى مخطوط ، كثيرا ما يكون معقدا للغاية • ذلك لأنها تمر خلال أيدي رواة مهرة وقصاصين لا يتوخون الدقة فى عملهم ، على السواء ، فيتحسن حالها أو يتدهور فى كل رواية جديدة لها قريبا • ومهما دونت قصة مثل هذه بصورة مرضية أو غير مرضية فانها تحاول دائما أن تحافظ على تقليد تتمسك به ، هو انها حكاية قديمة ، مستقاة من مصدر موثوق به ليضفى عليها طابع التشويق والأهمية

وإذا كان استخدام مصطلح « حكاية شعبية » يشمل هذه القصص الأدبية ، يبدو فضفاضا الى حد ما ، فإن هذا يمكن تبريره بأسس عملية ان لم يكن بأسس أخرى لأن من المستحيل القيام بفصل تام بين الروايات المدونة والروايات الشفاهية ، فعلاقتها المتبادلة فى الحقيقة وثيقة جدا ومتشابكة جدا لدرجة انها تشير مشكلة من أعقد المشكلات المحيرة التى يواجهها دارس التراث الشعبى • صحيح أنهم يختلفان الى حد ما ، فى الطريقة التى يسلكانها ، ولكنها متشابهان فى اغفالهما أصالة الحكمة الروائية والاعتزاز بتأليف هذه الحكايات ، كما أن الفصل التام بين هذين الضربين من التراث القصصى ليس ضروريا على الإطلاق لادراك كليهما ، ودراسة الحكاية الشعبية الشفاهية التى نضطلع بها تكون صحيحة طالما ندرك أن القصص كثيرا ما أخذت من شفاه رواة غير متعلمين ، ثم دخلت المجموعات الأدبية المنظمة • وخرافات ايسوب ونوادير عن هوميروس وسير قديسين ، ولا داعي للحديث عن حكايات الجان ، التى قرأناها نقلا عن ببترو أو جريم ، التى دخلت التيسار الشفاهي ففسى الناس كل ارتباط لها بكلمات

٢ - أشكال الحكاية الشعبية

إن الدارس للحكاية الشعبية وكل إنتاج آخر من ثمرة الجهد الفنى للإنسان يتعرض لعملية تحليل بارز جدا ، وهو قد يهتم بدراسة مادة القصص الشفاهي بأسرها لشعب ما ، بحيث يقسمها بدقة إلى فئات ، حسب الأصل أو الشكل أو المضمون ، ولكن على الرغم من أن التمعن الدقيق في القصص بأنماطه يعلمه الكثير ، بلاشك ، فإنه ينبغي أن يدرك أن الرجال والنساء الذين يروونها لا يعرفون ولا يعاونون بتمييز بعضها عن البعض الآخر . وقد حدث في الماضي الكثير من التشبث بالرأى ، وبدل الكثير من الجهد الذى لا جدوى وبانه ، والذى خصص لتوطيد دعائم مصطلحات دقيقة للزروب المختلفة للحكاية الشعبية .

ومع ذلك فإن بعض المصطلحات العامة ليست مفيدة فحسب بل إنها ضرورية . والقبود التى ترسفت فيها حياة الإنسان والتشابه في مواقفها الأساسية تسفر بالضرورة عن حكايات تروى في كل مكان ، وهى حكايات متشابهة بدرجة كبيرة من كل النواحي البنائية المهمة . إذ أن لها شكلا محلدا ومادة محددة في الثقافة الإنسانية ، مثل القدر ، أو الفأس ، أو القوس والسهم والكثير من هذه الأشكال القصصية يستخدم نامتا بصفة عامة . وتقتصر أخرى على مناطق معينة أو تنتمى إلى فترات زمنية معينة ، ولكنها كلها ما أن تصبح معترفا بها تماما ، بحيث يشار إليها باستمرار ، حتى تطلق عليها أسماء بمرور الأيام . وهذه الأسماء تكون أحيانا دقيقة ، وأحيانا غير دقيقة ، ولكن أى شخص يتحدث عن الحكاية الشعبية يستخدمها منذ البداية لا محالة ، ويود أن يكون في وسع قارئه أن يستخدمها أيضا .

ولعل المصطلح الغالب في كل المفاهيم التى يواجهها المرء عندما يدرس الحكاية الشعبية على أساس علمى واسع النطاق هو المصطلح الذى يطلق عليه الألمان اسم ميرشين Marchen وليس لدينا فى الإنجليزية مصطلح مقابل له مرض تماما ، وإن كان المصطلح يترجم عادة

المقدسة . وكثيرا ما كشفت العلوم الكونية عن نشأة العالم في هذه الأساطير وعن تسلسل رتب الآلهة والإبطال .

وكثير من الأشكال البنائية التى اتخذها القصص الشفاهي تنتشر أيضا على نطاق عالمى ولاشك أن حكاية البطل ، والأسطورة المفسرة وحكاية الحيوان - موجودة على الأقل ، في كل مكان . وثمة نماذج أخرى للقصص خيالية تقتصر على مناطق معينة بالذات من مناطق الحضارة ، وهى بوجودها أو عدم وجودها بمثابة دليل لفعلى يبين جد المنطقة المعنية - والحق أن دراسة هذه البعثات لم تتقدم كثيرا ، ولكنها تكون مشكلة مهمة لدارس هذه الأشكال القصصية الشفاهية .

بل إن هناك دليلا ملموسا أعظم على وجود الحكاية الشعبية وعراققتها ، هو التشابه الكبير فى مضمون الحكايات لدى شعوب مختلفة كل الاختلاف . وتوجد أنماط الحكاية نفسها والموتيفات القصصية متناثرة في أرجاء العالم بطريقة محيرة للغاية . ومعرفة وجوه التشابه المذكورة ومحاولة التوصل إلى الأسباب قربان الدارس من ادراك كنه طبيعة الثقافة الإنسانية ، الذى ينبغي أن يسأل نفسه باستمرار « لماذا تستعير بعض الشعوب حكايات وبعضها يعيرها لغيرها ؟ » كيف تلبى الحكاية حاجات جماعة فى مجتمع ما ؟ وعندما يضيف إلى عمله المقروض عليه تذوقا للجمال ، وحافزا عمليا على رواية الحكاية ، وشيئا من المعرفة بالأشكال والوسائل المستخدمة الأسلوبية والتشخيصية ، والتى تمت بصلة لهذا الفن العريق الذى يمارس على نطاق واسع ، فإنه يجد أن عليه أن يتمتع فى عمله بمواهب أكثر مما يمكن أن تتوفر بسهولة للإنسان العادى . ونقاد الأدب وعلماء الاثنوبولوجيا والمؤرخون وعلماء النفس وعلماء الجبال ، جميعا لا غنى عنهم إذا أردنا أن نأمل فى أن نعرف لماذا تبتدع الحكايات الشعبية ، وكيف تبتكر ، وما هو الفن الذى يتوسل به فى روايتها ، وكيف يزداد حجمها وتغير وتختفى من الوجود بين القبيسة والفنية ؟ .

وعلى أية حال هناك الكثير من التداخل بين الفئتين لدرجة أن بعض الحكايات تظهر في بلد ولها كل خصائص النوفيللا وتظهر في بلد آخر ولها خصائص الميرشين .

وحكاية البطل مصطلح أكثر شمولاً من الميرشين والنوفيللا على السواء ، لأن الحكاية من هذا النوع يمكن أن تنتقل في العالم الخيالي الذي لا خلاف عليه ، للأولى أو في العالم الواقعي المتحدل الأخيرة . وفي معظم حكايات الميرشين أو النوفيللا ، بطبيعة الحال ، أبطال ، ولا تكاد يطلق عليها مصطلح حكاية البطل ، اللهم الا اذا عدت ثانية سلسلة من المغامرات يقوم بها البطل نفسه . وتوجه في كل مكان تقريباً مجموعات متماثلة من حكايات تروى أحداث صراع يفوق طاقة البشر يخوضه رجال مثل هرقل أو تيسوس ضد عالم حافل بخصوم لهم . والقصص التي من هذا النوع شائعة بصفة خاصة لدى الشعوب البدائية أو لدى الشعوب التي تنتمي لعصر بطولي من عصور الحضارة مثل الاغريق الأوائل أو الشعب الألماني في أيام هيجراته الكبرى .

وقد اختير المصطلح الألماني ساجيه Sage لاطلاقه على نطاق واسع على نموذج قصصي عام آخر وهو يستخدم في كافة أرجاء العالم . وقام الانجليز والفرنسيون بمحاولات للتعبير عن الفكرة نفسها فأطلق عليها أسماء الرواية والسيرة المحلية والسيرة المهاجرة والرواية الشعبية . ويدل هذا الشكل من الحكاية على أنه رواية حدث غير عادي ، يعتقد أنه قد حدث بالفعل . . . ويمكن أن يعدد ثانية حكاية شيء حدث في أزمنة قديمة في مكان معين - حكاية ارتبطت بذلك المكان ، ولكنها ربما تروى أيضاً باقتناع لا يدل عنه في أماكن أخرى كثيرة . بل في أجزاء نائية من العالم ، وهي قد تروى مواجهة مع مخلوقات عجيبة لا يزال الناس يؤمنون بوجودها - جننيات وأشباه وكائنات خارقة تعيش في الماء والشيطان وما الى ذلك . . . وهي قد تعرض ما تناقله الناس من أحداث يتذكرونها . - وهي غالباً أحداث خيالية بل لا معقولة - وقعت لشخصية تاريخية فقصصة عازف الزمار الذي خلص هاملين من

باسم Fairy tale . (حكاية الجان) أو household tale (حكاية عائلية) . والمصطلح الفرنسي المستخدم هو conte populaire حكاية شعبية) . وان ما يحاول الجميع أن يتحدثوا عنه هو حكايات « سندريلا » أو « الثلجة الناصعة البيضاء » أو « هانسل وجريتل » . ويبدو أن حكاية الجان تشير الى وجود جنيات ، ولكن الغالبية العظمى من هذه الحكايات لا يتردد فيها ذكر جنيات ، ومصطلح الحكاية العائلية household tale ومصطلح conte populaire مصطلحان عامان حتى انهما يمكن أن يطلقا على أي ضرب من القصة تقريباً . والمصطلح الألماني «ميرشين» Marchen أفضل ومتفق عليه تماماً . وحكاية الميرشين Marchen هي حكاية على شيء من الطول تنطوي على سلسلة من الوتيفات أو الأحداث . وهي تتحرك في عالم غير واقعي ، ولا ينص فيها على مكان محدد أو شخصيات محددة ، وهي حكاية زاخرة بالعجائب . وفي هذا البلد الذي لا وجود له أبدا يصرع أبطال لا وزن لهم خصومهم ويتسمنون عروش ممالك ويتزوجون من أميرات . وبما أن حكاية الميرشين Marchen تتناول عالماً مثل «عالم خيميرا » فقد اقترح اطلاق اسم حكاية «خيميرية» في الاستخدام على الصعيد العالي وان كان هذا الاقتراح لم يلقَ بصد استحساناً واسع النطاق . ومصطلح Novella (قصة ثورية قصيرة ساخرة) يشبه تقريباً مصطلح الميرشين Marchen في البناء العام . ويمكن أن ترى أمثلة أدبية لهذا الشكل في حكايات ألف ليلة وليلة أو قصص بوكاتشيو ولكن هذه القصص يروى أيضاً على نطاق واسع القصاصون الأميون ، وبخاصة شعوب الشرق الأدنى . حيث يقع الحدث في عالم واقعي في زمن محدد ومكان معين ، وعلى الرغم من أن هناك عجائب تظهر فيها فعلاً ، فانها فيما يبدو تطالب بتصديق المستمع لما يرد فيها بطريقة لا تطالب بها ال Marchen كما أن مغامرات السندباد من قبيل النوفيللا Novella

والتمييز بين مصطلحي النوفيللا والميرشين ليس دائماً واضحاً ، إذ أن الأول يشار إليه أحياناً باسم نوفيللينميرشين Novellen Marchen

خاصة بأصل الخلق بالارتباط بمغامرات اله أو نصف اله - وسواء كانت سيرة البطل وقصة أصل الخلق قد سبقتا الأسطورة بصفة عامة أو سواء أصبحتا منفصلتين عنها فإن الفارق الأساسي بين هذه الأشكال واضح بصورة مقولة .

وتقوم الحيوانات بدور كبير في كل الحكايات الشعبية الثمائية وهي تظهر في الأساطير ، وبخاصة أساطير الشعوب التي يتخذ فيها البطل غالبا شكل حيوان ، وإن كان يمكن تصور أنه يعمل ويفكر كأنه إنسان ، أو يتخذ أحيانا شكل إنسان . وهذا الاتجاه نحو نسبة صفات إنسانية لحيوانات تظهر أيضا عند ما لا تكون الحكاية بصورة واضحة ، واقعة في الدورة الأسطورية . وهذه القصص غير الأسطورية هي التي نطلق عليها المصطلح البسيط « حكايات الحيوان » . ويقصد بها عادة اظهار براعة حيوان وغباء حيوان آخر ، وأهنيقتها تكمن في الدعاية التي تنطوي عليها الخدع أو الورطات اللامقولة التي يؤدي إليها غباء الحيوان . وسلسلة قصص الهنود الحمر عن حيوان القيسوط ، والحلقسة الأوروبية الثمائية عن الثعلب والذئب، والمشهورة في أمريكا باسم حكايات العم ريموس ، أمثلة بارزة لهذا الشكل .

وعندما تروى حكاية الحيوان لغزى أخلاقي معترف به تصبح خرافة وأشهر هذه الحكايات المجموعات الأدبية البطيئة ، « خرافات آيسوب » ، والأسفار الخمسة (البانجا تانتر) ، وهي عادة تدور حول مثل سائر ، وإن كان هذا ليس ضروريا . ولكن الغزى الأخلاقي سمة جوهرية تميز الخرافة من حكاية الحيوان الأخرى .

والنوادير التي تروى على سبيل الفكاهة توجد في كل مكان . وهي يشار إليها بالفاظ متعددة هي « الدعابة » و « النادرة الفكاهية » و « الحكاية المرحية » و « الشفانك » schwanck (الألمانية) وهي لدى البعض عادة من قبيل حكايات الحيوان ، ولكن الحدث ، في الموضوع الذي يكون فيه هذا صحيحا ، يكون بالضرورة خاصا بأبطال من البشر . والموضوعات ذات الأهمية التي تبهر عن هذه الدعايات الشائعة بين الناس هي الأفعال

الغفرا ن بأن اقتادها بعزفه على المزمار الى النهر حيث غرقت ، وقصة الفارس البدائي الذي واجه ايكوباد كرين وقصة بارباروسا (ذو اللحية الحمراء) العجوز النائم في الجبل وعشرات الحكايات عن قفزات قام بها العشاق الهنود من صخور على الشاطئ في جميع أرجاء أمريكا . إن كل هذه حكاية مغامرات بطولية Sagen ويلاحظ انها دائما تكاد تكون بسيطة في البناء وهي لا تحتوي عادة الا على موتيفة قصصية واحدة .

والحكاية الفسارحة قريبة جدا من الرواية المحلية ، وهناك مصطلحات أخرى لها هي الحكاية التعليلية وحكاية الظواهر الطبيعية Naturesage هي قصة تجيب عن سؤال هو لماذا ؟ والسيرة المحلية كثيرا ما تفسر وجود تل ما أو صخرة ما على شاطئ ، أو تروى لماذا يسير نهر معين متعرجا في المنظر الطبيعي . وهناك قصص مماثلة تفسر أصول وخصائص حيوانات ونباتات مختلفة وكذلك النجوم والجنس البشري وسننه وهذا للتفسير كثيرا ما يبدو أنه هو السبب الصحيح لوجود القصة ، ولكن هذه التفسيرات أكثر مما هو معترف به عادة ، لا تضاف لقصة الا لكي تزودها بنهاية شائقة . وهذا التفسير يمكن أن يرتبط بأي شكل قصصي تقريبا مثل الميراثين وحكاية البطل . ومن كل الكلمات التي تستخدم للتمييز بين فئات القصص النثرية نثر كلمة « أسطورة » أعظم بليلة ، والصعوبة هي أنها ظلت موضع بحث مدة طويلة جدا وأنها استخدمت بمعان مختلفة متعددة . وتاريخ هذا البحث مهم ولكنه غير جامع مانع . والأسطورة كما تستخدم في هذا الكتاب (الحكاية الشعبية) تؤخذ على أنها تعنى حكاية تقع في عالم مفروض أنه سبق الوضع الحالي . وهي تروى أحداث كائنات مقدسة وأبطال أنصاف آلهة وعن أصول كل الأشياء ، وذلك عادة عن طريق وساطة هذه الكائنات المقدسة . والأساطير مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمعتقدات الدينية والممارسات التي يقوم بها الناس . وهي قد تكون أساسا سير أبطال أو قصصا تعليلية ، بيد أنها منسقة وفق نمط معين ، ولها مغزى ديني . والبطل يرتبط الى حد ما ببقية الآلهة وتصبح القصة الأصلية أسطورة

السلف الى الخلف في مجموعات أدبية ، على الرغم من أن عددا منها قد دخل تيار التراث الشعبي حتى انها لا تميز أحيانا من حكاية الجان او الميرثين .

وكلمة « ساجا » Saga مصطلح مفصل أيضا ، ويجب أن يقتصر استخدامها على الحكايات الأدبية لعصر البطولة وبخاصة في اسكنديناوة وايرلندة . وهي تستخدم بحرية كبيرة لتعني « تجربة » أو « قصة » . وينبغي عدم الخلط بينهما وبين الكلمة الألمانية « ساجيه » Saga التي راينا أن لها معنى مختلفا تماما .

وقد اقترح البعض بين الفينة والفينة استخدام كلمات أخرى تطلق على الأشكال القصصية الشفاهية ، ولكن من أجل الغرض العمل لتمحيص الحكايات الشعبية والحديث عنها ، كما تظهر في أرجاء العالم . تكفى هذه الكلمات القليلة التي ذكرناها . وسوف نجد أن هذه الصيغ ليست جامدة كما يريد أصحاب النظريات لأنها تمتزج ببعضها بعضا بسهولة مذهلة . فحكايات الجان تصبح أساطير أو حكايات حيوان أو سيرا محلية . وبما أن القصص تتجاوز حدود العصر أو المكان وتنقل من العالم القديم الى عالمنا أو من مجتمعنا الى مجتمع بدائي . فانها كثيرا ما تتعرض للتحويل الى صور مختلفة في الاسلوب والهدف القصصى لان بناء عقدة الحكاية أكثر ثباتا وأكثر استمرارا من شكلها .

للامعقولة التي يقوم بها أشخاص حقيقي (حكايات الحقيقى) وخدع من كل الأنواع ومواقف بذئنه . وهناك اتجاه لأن تكون الدعايات فى شكل دورات لأن المفامرات المضحكة تصبح مرتبطة بشخصية ما تجتذب بعد ذلك فى فلكها كل أنواع الدعايات الملائمة وغير الملائمة . والبطل نفسه قد يحتفل به بليلة البارعة وقد يحتفل به لفبائته الشام وكثيرا ما تروى عنه حكايات بذئنه . ولكن كثيرا ما تنفصل وتنطلق من دورات، ويمكن أن نجدها فى الأماكن التي لا يحتمل أن تقع فيها ولا تخطر على البال والناس لا ينسونها ويتذكرونها بسهولة وهى تعجبهم وتروق لهم فى جميع أرجاء العالم حتى انها لتنتقل بسهولة عظيمة . وبعض القصص المضحكة التى تسمع اليوم ظل الناس يرددونها ثلاثة أو أربعة آلاف سنة وتداولوها فى كل أرجاء الأرض . وهناك شكلان قصصيان أدبيان فى المحل الاول يستحقان أن ننوه بهما بايجاز بسبب الخلط المحتمل بينهما وبين مصطلحات ذكرناها من قبل . وفى بعض اللغات لا يمكن استخدام مصطلح سيرة ، الذى استخدمناه من قبل عند الحديث عن السيرة المحلية والتفسيرية ، الا بمعنى خاص يتصلق بحياة قديس . وفى الانجليزية من الضروري استخدام التعبير الكامل « سيرة قديس » اذا كان ذلك هو المقصود . وهذه الحكايات التى تنطوى على أعمال قام بها أتقياء ورعون تنتقل عادة من

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة ان تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المانورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

صناعة السلال والأطباق في النوبة

د. ضاحك أبوالمجد

تبدأ النوبة المصرية * عند مدينة أسوان وتمتد على جانبي نهر النيل حتى الحدود المصرية السودانية مسافة (٣٥٠ كم) أي من الشلال الأول عند أسوان إلى الشلال الثاني عند وادي حلفا .

« وتاريخ النوبيين في النوبة قديم جدا تتعاصر بداياته المعروفة مع بدايات التاريخ المصري القديم فيما قبل الأسرات على الأقل » (١) ويرتبط به ارتباطا حضاريا وثيقا .

والحرف النوبية الفنية الشعبية حرف تقليدية وليدة البيئة المحلية والظروف الجغرافية للمكان ، ولها تفردها وخصوصيتها بين الحرف المشابهة والتي تعتمد على ذات الخامات داخل الإطار العام للبيئة المصرية .

ويذكر الرحالة بوركهارت « أن النوبيات كن يصنعن من سعف النخيل الحصير ، وكثوس الشراب ، والصحاف الكبيرة التي يقدم فيها الخبز على المائدة وكلها مصنوعة باليد ، ولكن في صناعتها أناة وإتقان يوهنان بأنها مصنوعة بالآلات (٢) ، كذلك تتحدث إحدى الرحلات في كتابها الذي ظهر سنة ١٨٢٦ وتنوه فيه إلى صناعة السلال والحصير في أسوان من إنتاج النوبيين وأشارت إلى أن هذه الصناعة كانت تمتاز بالجودة والدقة المتناهية ، بالإضافة إلى تنوع أشكالها وزخارفها (٣) .

وصناعة السلال والأطباق في النوبة من الحرف التقليدية التي يرجع تاريخها إلى العصر الحجري الحديث أي حوالي (٥٠٠٠ ق م) على الرغم من تعدد الاهتمام إلى نماذج من هذا العهد لأنها مصنوعة من خامات سريعة التآثر بتقلبات الجو والأقوات ، ولكن تستندل على ذلك من محاكاة الأواني الفخارية التي عثر عليها للسلال في تلك الآونة ، وكذلك من الرواسب الزخرفية والحليات التي تنتشر على المشغولات الحرفية بالنوبة القديمة والتي نستشف مدى قدمها من تشابهها بزخارف عصر ما قبل الأسرات (حضارة نجادة ٤٠٠٠ ق م) .

وعبر التاريخ المتراخي تعرضت الحرف النوبية لكثير من المؤثرات الحضارية التي أحدثت فيها تعديلا وتغييرا ، كان أهمها في بداية القرن الحالي :

- بناء خزان أسوان عام (١٨٩٨ - ١٩٠٢) وتعليته مرتين (١٩٠٧ - ١٩٢٠) ، (١٩٢٩ - ١٩٣٤) وقد كانت القسرى والهجوم النوبية خلف الخزان تنتقل الى مواقع أعلى (٤) وكان تحرك المهاجرين بفعل الخزان محليا نوعا ما في معظمه وفي دائرة ضيقة المدى نسبيا .

لذلك لم تتأثر الحرف كثيرا بالمنطقة بل على العكس من ذلك ازدهرت بعض الحرف والصناعات الشعبية نتيجة للانغماس الاقتصادي في تلك الفترة .

- وبناء السد العالي عام ١٩٦٤ ارتفعت مياه النيل جنوب أسوان وحتى شلال (دال) بالسودان لتتكون بحيرة شاسعة أغرقت حوض النوبة وابتلعت معالم الحياة النوبية ولم يعد هناك مجال هذه المرة لحركة الهجرة الصناعية الى مناطق أعلى فكان الاخلاء البشرى تفريفا تاما ، تحولت به المنطقة الى الاعمور الكامل ، وتحتم تهجير السكان جميعا الى أرض جديدة في الشمال «النوبة الجديدة» ، وهي تمتد على شكل قوس هلال يقع في أقصى شرق حوض كوم أمبو طول ٦٠ كم وعرضه ٣ كم ويعتمد عن الوطن الأصل للنوبة القديمة بضع مئات من الكيلو مترات .

ومن ثم تبدلت ملامح البيئة الطبيعية والاجتماعية للنوبيين مما تسبب في اندثار الكثير من الحرف النوبية ، أما البعض الآخر فعلى وشك أن يتلاشى .

- العوامل التي ساعدت على استمرار الحرف النوبية القائمة على «الحامات النباتية وازدهارها بالنوبة القديمة» .

ان استمرار الحرف النوبية التقليدية يرجع الى تفاعل عدد من العوامل التي لا يستطيع أى

منها بمفرده أحداث هذا الاستمرار ولعل من الأهمية أن تفهم الجوانب المختلفة التي تؤثر على تلك الحرف التقليدية والموقوفة على البيئته النوبية وأن تكون على علم بالدوافع التي كانت حافزا طوال القرون الماضية على استمرارية وانتشار هذه الحرف بما تحمله من صبغة بئية خاصة .

الا أننا لن نأخذ بكل العوامل التي تؤثر على مسار هذه الحرف وما ارتبط بها من مشغولات فيه ويفترض من الوجهة النظرية وجود نسق مغلق Closed system كمفهوم يساعد على الدراسة وما لا شك فيه أن العامل المادي أو بالأحرى العامل الاقتصادي علاوة على العامل الاجتماعي والذي تلعب فيه المرأة النوبية دورا مهما في المحافظة على الحرف هما محور استمرار تلك الحرف فمن المسلم به أن الحرف التقليدية النوبية تدخل في علاقات وتساند وظيفي متبادل مع هذه الأنظمة باعتبارها جزءا منه فأى اختلال في هذه النظم يؤدي بدوره الى اختلال في تلك الحرف .

البيت النوبي - كاحد العوامل المادية التي كانت تتحكم في نمو الكثير من الفنون والحرف ، بالنوبة القديمة :

ان عادة تزيين المنازل بالمشغولات الحرفية ، ما هو الا تقليد توارثه النوبيين زمتا طويلا ، فلا يخفى طبيعة النوبي المحافظة ، وتمسكه بالتقديم ومجاراته له .

واذ كان من غير المتيسر حاليا أن نتبين عادة تزيين البيت النوبي في فترات زمنية بعيدة فانه يمكن أن نستخلص من كتابات الرحالة المبكرين حقيقة ما وجدها في النوبة عند بلوغهم اياها وذلك من خلال (البيانات التي تركوها) (٥)

فقد نوه كثير من الرحالة الذين توغلوا في بلاد النوبة الى استعمال ، طباق ، الفخار ، وسعف النخيل ، للزينة في النوبة وفي غيرها من المناطق فيذكر الرحالة الهولندي (نوردن) عن منطقة النوبة السفلى سنة ١٧٤٠ م ، أنه وصل مدينة « الدر » العاصمة ، وذكر أنه في



مجموعة من النساء النوبيات في بداية القرن الثامن عشر وهن يفران الشملات بالاصفاة الى المشغولات الحرفية الأخرى . (نلا عن « الرحالة ويلو ») .

فيصف الرحالة كيلينج **Keeling** سنة ١٩١٠ بيتا من قرية (الدكا) بالنوبة ، وهو بيت العدة ، فيذكر أنه يتصدر مسوره من الخارج بوابة مقامة من اللبن تعلوها (باكية) يغلقها باب خشبي ، ويرى الزائر بداخل هذه البوابة فناء مكشورا تحيط به الأبنية من جميع الجهات ، ويتقدم البناء المقابل لبوابة الدار رواق مسقوف على أعمدة من الطوب اللبن أيضا ، وبجانبى هذا الرواق صومعتان كبيرتان للخلال (٦) .

والملاحظ على تصميم معظم البيوت النوبية أنها كما لو كانت أنواعا من الحصون الصغيرة أو أقرب الى تصميم الوكالات المملوكية ، فهي ذات أسوار عالية تحيط بفناء الدار ، دون أن تطل نوافذ المسكن على الخارج كما أن بوابة الدار كانت من الضخامة في غالبية الأحيان بما لا يتناسب وأماكنايات أهل الدار . الأمر الذى يرجع معه تلك الفكرة التى تستند الى أن البيوت النوبية القديمة اتخذت من أفنتها أمكنة لمهبط القوافل الصغيرة كالوكالات وخاصة أن منطقة النوبة تعد أرض طرق تجارية اكتسبت أهميتها عبر التاريخ بها أوتيت من موقع جغرافى يوصفها حلقة اتصال بين مصر وأواسط

الدر توضع بعض الأواني الفخارية الملونة على واجهات المنازل ، كذلك ذكر بوركهارت فى رحلته سنة ١٨١١ م العادة نفسها عند نساء « الدامر » حيث أضيف الى الأواني الفخارية أطباق من سعف النخيل والخشب وبيض النعام .

أما اميليا أدوارد فقد ذكرت فى سنة ١٨٤٧م أن المنازل فى (الدر) توضع عليها الأواني الفخارية الملونة كما بدأت تظهر كذلك أطباق الصينى على واجهات المنازل . هذا ويتذكر الكثير من النوبيين الذين تحدثت معهم - أثناء الدراسة الميدانية - ، ولهم كبار السن الذين تزيد أعمارهم عن التسعين سنة ، يتذكرون أن (الطباق) من النخيل وبعض البرش الملونة كانت تعلق على منازل آبائهم بالداخل * .

١ - البيت النسوبى كمركز للحرف النوبية البيئية فى بداية القرن التاسع عشر :

إذا كانت النوبة المصرية تعد فى إطارها العام نمطا متميزا داخل إطارنا الثقافى الواسع فإن البيت النوبى يجسد هذا التميز ويؤكد هذا التفرد ، والدارس للبيت النوبى يجد أنه وثيق الصلة بالحالة الاقتصادية العامة لتلك المنطقة ،

الاقتصادية العالمية وبلغت ذروتها اذ عادوا معهم مسراتهم التي صرفت اما فى بناء منزل جديد ، أو تكوين أسرة * وهما المناسبتان الداعيتان للزخرفة والتزيين فى المنزل بالمشغولات الحرفية (٩) *

ج - ظهور جناح الديوانى كمركز لتجميع المشغولات الحرفية فى البيت النوبى وتاثيره على الحرف فى بداية القرن الحالى :

لقد ادى ظهور المنازل الجديدة الواسعة ذات الحوش السماوى الى تطور خريطة المنزل النوبى ذى الحجرات القليلة والضيقة التى وصلها « بوركهات » والكثير من الرحالة * هذا التطور ادى الى ظهور حجرة (الضيفة) فى منطقة العرب - وهى حجرة واسعة لها باب يفتح للخارج - وظهر جناح الديوانى فى منطقة الفادييا والكنوز وهذا الجناح يتكون كما وصفه بناء (الجولوس) - (٩) من قاعة كبيرة يتراوح طولها ما بين خمسة عشر وثلاثة عشر مترا ، وعرضها ما بين اربعة الى ستة امتار ، وبهنا ثلاثة جدر فقط * وكان الجدار الخلفى مركزا لتجميع المشغولات والزخارف وتوجد (مزيرة) فى أول القاعة ، ويمتد امام هذه القاعة فناء صغير ، وينتهى هذا الجناح بحجرة مقابلة للقاعة * * وهذا الجناح منفصل عن بقية المنزل وتتركز فيه الزينة :

مما سبق نخلص الى :

أن البيت فى النوبة القديمة وثيق الصلة بحال الحرف النوبية فمن الشواهد التاريخية وجد أن هناك تزاوج بين ازدهار العمارة والحرف بمنطقة النوبة والمكس صحيح ، ومن ثم فالفترة ما بين التعليق الثانية للخزان سنة ١٩٣٣ وبداية الستينيات هى من أنخصب الفترات التى أنتجت فيها أدق وأجود المشغولات الحرفية الفنية النوبية *

٢ - العادات والتقاليد فى النوبة القديمة

وارتباطها بالمشغولات الحرفية :

المجتمع النوبى مجتمع تقليدى ، فهو يحبل باستعداد الولاء للتراث فطبيعته تعتمد على

افريقيا (٧) ، الأمر الذى كان يتطلب من كل بيت أن يكون وحدة بها زادها ، وألوان محلية من الحرف قد تسوق على نطاق ضيق كلما قدمت قافلة أو جماعة من التجار العابرين *

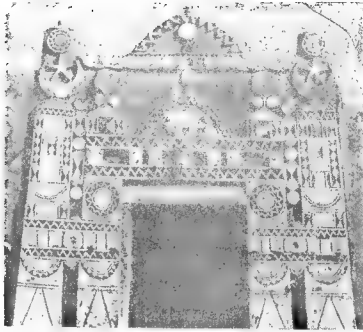
والبيت النوبى بما يشتمل عليه من مشغولات يعتبر مركزا للتجميع والحفاظ على رصيد ضخم من النماذج الحرفية التى تقلدها الأجيال بعد الأخرى ، هذا بالإضافة الى الفنون والحرف والصناعات التى تجعله بمثابة وحدة صناعية قائمة بذاتها لها الفضل الأكبر فى المحافظة على تتابع تلك الحرف واستمرارها فى النوبة القديمة *

٢ - بناء المنازل الجديدة بالنوبة القديمة فى الثلث الأول من هذا القرن وأثر ذلك على الحرف النوبية :

لقد كان للعامل الاقتصادى أكبر الأثر فى ازدهار الحرف النوبية خاصة بين الفترة ١٩٠٠ - ١٩٤٠ م ، تلك الفترة التى تحسنت فيها اقتصاديات النوبيين ، وذلك لسببين أولهما التعويضات النقدية التى أوجدت القدرة على بناء منازل جديدة وفى هذا الصدد يذكر الأستاذ / سليمان عجيب عميد دار الفسهاب النوبى الذى زار البلاد النوبية أبان المعركة الانتخابية أنه قد أتاحت له الفرصة للوقوف على حال البلاد وقد ألقى محاضرة بالدار عقب عودته فى ١٠ مايو ١٩٣٨ ذكر فيها : « * وهل ترى عينيك غير المنازل المنشأة على أحسن مثال ، وهل ترى بينها دارا متواضعة لم تتخذ زخرفتها ولم تزين ، وكانها كانوا كذلك فى البلاد القديمة ، ليس بينهم فقيرا ولا متواضعا ولا ساكنا فى منزل يفر شبابيك * أغراضهم المال المقبوض بالاتفاق فاقاموا الدور على أحسن ما يبنى الأغنياء ولم ينظروا الى غد قريب (٨) ومن هذا النص نتبين أن :

اتساع الأحوال المعيشية ، وهذا الوفرة الاقتصادى هو أحد العوامل المهمة فى ازدهار الحرف النوبية فى الربع الأول من هذا القرن *

ولقد كان للأحوال العالمية أكبر الأثر فى عودة الحرفيين عام ١٩٣١ ، عندما اشتدت الأزمة



بوابة دار بمنطقة الفاديجا قرية ادلمان للا عن . حسن سيف الله .

وفي مناطق أخرى يحتفلون بالغلام في اليوم السابع بأن يوضع في طبق كبير من الخوص (ادا) مع ملح والملح والحلويات وسبعة اقراص من الخبز ، ويحمل الغلام داخل الطبق الخوص سبع سيدات (ويوزجج) سبع مرات، ويجرقون الملح الرشيدى ، وبعد هذا يؤخذ طبق الخوص على النيل ومعه سبعة اقراص من الخبز ويطبق الطبق في النيل مع اشعاله بالنار ، لاعتقادهم أن النيل مقدس ، وبعد ذلك يغسل وجه المولود فيماء النيل للتبرك .

ب - : العادات والتقاليد عند الوفاة : يقوم أهل النجع أو القرية بإطعام المزيين القرباء ، حيث يخرج من كل منزل طبق كبير من الخوص . يبيض ويضع فيه الاكل وعيش (السناسي) ويغطي يطبق اخر من الخوص الملون (شاوور) ، وتكرر هذه الصورة طوال أيام الماتم التي قد تمتد الى ثلاثة أيام ، وهذا ولا يزال البرش (السادة) هو مثوى لجثث النوبيين وتهتم النساء برش ماء النيل على مقابر موتاهم ووضع آنية فخارية بها ماء فوقها لتشرب منه الطيور .

ويشير إلى هذا بوركهارت قائلا : في ٢ مارس ١٨١٣ م . تمتد حرج النخيل جنوبى قرية الشباك وفي كل خطوة كنت أصادف قبورا

نمط الحياة المستقر قليل المرونة ، لذا فهو يحمل مجموعة من العادات والتقاليد اجتازت فترة كبيرة من الزمن في الشكل نفسه دون ان يطرأ عليها أى تغيير حتى الستينيات من هذا القرن وبناء السد العالي * (١٠)

وتعرف العادات الشعبية ** (Folk ways) حسب ما جاء في قاموس مصطلحات الانثولوجيا والفولكلور (١١) بأنها أساليب الشعب وعاداته بمعنى القواعد المستقرة للسلوك ، التي يؤدى خرقها الى الصدام مع ما يتوقفه رأى الجماعة . ولو تطرقنا الى بعض العادات والتقاليد النوبية والتي يرتبط بها المنتج الحرفى فاننا نجد ان أهم هذه العادات تنحصر فيما يأتى :

١ - عادات الوضع : * * حين تمر سبعة ايام على ولادة الطفل يقام بالنزل حفل صغير بمقصور على السيدات والأطفال ويقدم اليهم البليغ والعيشبار في الوليل (طبق من الخوص) * * وفي بعض المناطق يوضع الطفل على طبق من الخوص يشبه القارب ويسمى (ادا) ومعه سبعة أزواج من البليغ ثم يرفع الطبق من على الأرض سبعة صغار (منهم ست اناث وذكر واحد) ويكررون رفع الطبق وخضه سبع مرات في مواجهة الشمس (١٢) *

منبقة ، ويوضع النوبيون بجانب كل قبر اناء من الخزف يملأونه ماء في اللحظة التي يلحد فيها الميت ، ويتركونه هناك ، أما القبر فينظونه بحضير صغير مختلف الألوان وفي كل طرف من طرفه يفرسون سعتين كبيرتين من سعف النخيل » (١٣)

ج - عادات الزواج وتزيين جناح الدبواني :

للزواج نظمه وعاداته وتقاليده ومشغولاته الحرفية المرتبطة به فالزواج من أهم المناسبات التي يمارس المجتمع فيها كثيرا من عاداته وتقاليده المتوارثة والمرتبطة بالمشغولات الحرفية الا ان أهم هذه العادات هو تجهيز العروس قبل الزفاف بمجموعة من المشغولات الحرفية تشمل على الأبراش والأطباق الخوص الملوثة ، ومجموعة من الشماليب مختلفة الأحجام ، كذلك تعد العروس مجموعة من المعلقات الخزف والأحجية ، والمراوح ، وتعد لنفسها النشرة (الطرحة) التي تحمل من الأطراف (بشرابه) من الخرز .

ولا يخفى على أحد عامل المنافسة والمحاكاة والغيرة بين الفتيات في النوبة القديمة ، فأول ما يلتفت نظر المدعوين من أهل النجع على حوايط (قبوه) العروس أو (الحاصل) ، هو عدد المشغولات الحرفية المعلقة من أبراش وأطباق وأحجية ودلايات الخرز . فهم يتفاخرون بأن العروس صنعت (كذا) من الأطباق وكلنا زاد عدد الأطباء كان ذلك مجالا للفخر . فمثلا يقولون فلانة (ديكس ديمندج) أي أنتجت خمس عشرات أو ست عشرات لأن هذه المشغولات تعد بالعشرات ، « دمين » تعني عشرة .

هـ - الاعتقاد في عين الحسود :

يعتقد النوبيون كثيرا في الحسد « وخلصا هذه العقيدة أن بعض الناس عنده خاصية في عينه ، اذا نظر الى شيء أماته أو أتلفه * ، ومن بين مقاطع احدي الأغاني التي تصور بوصوح وجلاء أخيلة ومعتقدات النوبيين تلك الأغنية الشائعة عند الكنوز وخاصة أبناء أسوان :

المفنى : لما يخش بخروا له ، ولما يطلع بخرو له

ولو راح . . ولو جه بخسروا له . . الله اكبر . . كبروا له .

ما ترحوش المورده بتاع الحسادين .
ولا تجف تبص وراك . . أحسن يصيبوك بالعين .

المردحون : ولو راح . . ولو جه كبروا له .
الله اكبر . . كبروا له (١٤) .

ويشيع في المقطع السابق من الأغنية معتقد اجتماعي ، هو الخوف من العين الحاسدة ، وقد كان هذا حافزا لازدهار طائفة من المشغولات الحرفية التي كانت تنتج خصيصا ليتجنب بها شر العين (الحاسدة) وإبطال مفعولها عن طريق لفت أنظار الناس الى هذه المشغولات ، وإبطال فعل عيونهم .

فالنوبيات يصنعن طائفة من الأطباق الخوصية وعددا من الصفائف المصنوعة من الخرز يقرنها بتلك الرموز الوقائية ، والتي تأخذ زخارفها هيئة العين ، وجرت المادة على اتخاذ مثل هذه الأطباق والصفائف كحليات تعلق بداخل حجرات النوم حول المخدع ، بالإضافة الى مجموعة من الأحجية والتبائم والأحراز بأعداد كبيرة ، حتى لا يكاد الزائر لكثرتها يرى جدران الحجرات ويرجع ذلك الى اعتقاد النوبيين بأن هذا يجنب الحسد وعواقبه الذي قد يترتب عليه الإصابة بالقمل وقلة الذرية وكل هذا يقوم على بقايا عقائد وثنية متوارثة (١٥) .

مما سبق ذكره من عادات وتقاليده ومعتقدات نلصق قانونا عاما وأساسيا ، وهو : ارتباط المنتج الحرفي الفني بالنوبة القديمة بالعادات والتقاليد والمحيط الاجتماعي للحياة ولذا يبدو أن اندثار المشغولات الحرفية النوبية كان نتيجة تبدل هذه العادات الاجتماعية من جهة واختفائها من جهة أخرى نتيجة لعدم قدرتها على الاستمرار في ظل التغير الحضاري بمنطقة النوبة الجديدة . وعليه لم يعد لتلك المشغولات مجال في الاستعمال .

المرأة النوبية ودورها في المحافظة على الحرف الشعبية الفنية بالنوبة القديمة :

تستمتع المرأة النوبية بعلو المكانة وتحفظ الأم بقدر كبير من السلطة والسيادة في المجتمع النوبى ويؤكد هذا المثل النوبى :

En-Ga Kuni Orga Fujji Mun

اينق كيئى أرق فيس من

ومناه : من له أم لا يبيت بلا عشاء .

ولقد كان نظام النسب في المجتمع النوبى قبل دخول الاسلام نظاما أموميا فيذكر المقرئى « وهم (أى النسوبيون) يورثون ابن البنت وابن الأخت دون ولد الصلب » (١) .

وإذا كان لتلك العادات والتقاليد دور في المحافظة على تلك الحرف في المنطقة ، فقد أدخلتها وسط حياتها الثقافية وأعطتها معنى العادة ، وجعلت لها مكانة خاصة .

تعتبر الحرف النوبية وما تعتمد عليه من خامات ، وما يرتبط بها من طرق وإمكانات تطويع وتشكيل للخامات البيئية ، تراثا اجتماعيا تتوارثه الأجيال عن بعضها في صورة (قوالب) أو اصطلاحات يمكن تفهمها وتداولها .

وتتم عملية تعليم تلك الحرف للفتيات من سن السابعة في النوبة بطريقة نظمية متوارثة ودون كتب أو مدارس متعارف عليها وذلك على يدى أمها أو الأخت التى تكبرها أو أيدى المسنات من نساء القرية والنجع .

ونظرا لتعرض المشغولات الحرفية في النوبة القديمة لآفة النمل الأبيض على الدوام فقد كان من المتعذر فى الكثير من الأحيان استيفاء نماذج من المشغولات الحرفية داخل البيوت مدّة طويلة من الزمن .

وعلى هذا فانه يبدو جليا تعذر وجود الكثير من النماذج الحرفية التى يرجع تاريخ صنعها لمدة زمنية كبيرة الأمر الذى أصبح معه عملية التعليم الحرفى فى النسوبة قائمة على الحفظ

ومضاهاة الأجيال الجديدة من الحرفيات للمشغولات الفنية بمفيلتها التى ورثتها عن الأسلاف ، والتى قد تتعرض للضياع إذا لم تصادف الاتصال المباشر بين أجيال الحرفيات الجدد وبين الجيل السابق لهن دون فجوات زمنية بينهما .

وخاصة أن عملية التعليم بالنوبة القديمة ليست عملية اعتباطية بل هى عملية تعنى التعرف الكامل على الخبرات المتكاملة الداخلة فى بنية عمل المشغولات الحرفية الفنية ، فهى تعتمد اعتمادا مباشرا على الإدراك (الحسى) وذلك من خلال المعايشة . ومظهر هذا التعليم يتضح فى تعرف الفتيات على الخامات البيئية وكيفية صياغتها وإعدادها للعمل ، وتمتد هذه الخبرة إلى كيفية الاستخدام الأمثل للأدوات ، وتعمد ذلك إلى مشاركة والدتها أثناء العمل لتتعرف الفتاة على الطرق والأساليب الصناعية التى بواسطتها تترابط تلك الخامات بل ويمتد هذا التعليم إلى أبعد من ذلك فتتعلم الفتيات الأنماط والأشكال المتداولة والموروثة ، ومدلولها ، والغاية المرسومة لها .

كل ذلك هو الذى يؤدى فى نهاية الأمر إلى السبل التى توصل إلى اكتساب الفتيات الحلق والمهارة ، والسيطرة على الخامات المختلفة وتشكيلها فى قالب معقد ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى اكتساب إمكانية التعديل والتحوير لذلك الرصيد الموروث من الخبرات الصناعية والتقنية والأشكال الزخرفية .

بذلك تكون الفتاة قادرة على فهم التفاصيل ورؤية كيف تؤدى كل خطوة فى تصنيع المشغولة إلى الأخرى ، تلك الخطوات المتعاقبة التى تتداول فى صيغ لغوية اصطلاحية بين المشتغلات فى مناطق النوبة .

ويتضح ذلك فى الأمثلة الآتية :

مثال (١) : حين تبدأ الفتاة النوبية فى إنتاج طبق ، فهى تختار مقدما اسم له مثل لا موج البحر - رقصة الجبال - قصر سالم (...) وتتم عملية الزخرفة ، وبناء جدار الطبق فى آن

٤ - جودان كوتى كوياتي . وهى تشبه سلة الكرج الا أن جدرانها أكثر ميلا للخارج وتستخدمها النوبيون بأن يوضع براد الشاي فى منتصف السلة وترص حوله (الكبابى) فى شكل دائرى .

٥ - سنالجر (شعاليب) : وهو عبارة عن أطباق من الخوص تعلق بواسطة خيوط من شعر الماعز (سبرلاوز) فى سقف القبايلى فى ثلاثة صفوف تختلف أحجامها وأشكالها وتستخدم فى حفظ المصاغ والنقود بحيث يصعب على المراء أن يدرك مكان تواجدها من بين عشرات الشعاليب المعلقة .

٦ - (كوباتجر) سلة صغيرة ذات غطاء ينتهى بيب يبلغ ارتفاعها ٢٢ سم باليد وقطر قاعدتها ١٦ سم وتستخدم هذه السلة لحفظ البخور .

٧ - (شاود) طبق مرتفع قليلا من الحواف ويتميز عن الطبق العادى (الوليل) بوجود (يد) عبارة عن صفيين من حبل الجرياح مثبت بقر فى مركز الطبق وتستخدم فى تقطيع الطعام وصوانى الأكل عند تقديمها للضيوف .

٨ - فالانتجو : طبق كبير (ملون) يشبه الوليل الا أنه يبلغ قطره ٧٥ سم أو أكثر حسب حجم صينية الأكل التى يغطى بها .

٩ - طبق كوتى : طبق يشبه الوليل العادى الا أنه يتميز بأن لفات الأساس تملو البعوض ليحدث تغير ملموس وتستخدم لتنظيف الفم . يبلغ قطر ٤٥ سم .

١٠ - سويته : وهى سلة تشبه المركب ذات بداية بيضاوية تتراوح أحجامها بمعدل غير ثابت وتستخدم لتنظيف الفم .

١١ - سمج : وهى ما يطلق عليه برميل وأحجامه متنوعة وتستخدم فى حفظ ملابس العروس أو فى حفظ وتخزين الفلال . أو فى نقل مستلزمات الحجيج الى الأراضى الحجازية .

الأصيلة المتميزة سواء كان ذلك من المشغولات الحرفية ، أو بعض العادات والتقاليد الموروثة ، وأصبح الكثير من هذه العناصر التى كان مرغوب فيها لا تجد من الجيل الجديد الا الاستهانة ، وبالتالي بطلت الحاجة المنحة لأغلب الحرف النوبية نتيجة لهجرة الاستعمالات والطقوس المرتبطة بالكثير من المشغولات الفنية الحرفية .

وبذلك أصبح المنتج الحرفى ذا أهمية هامشية فى محيط الحياة اليومى فتعرضت تلك الحرف للاندثار وبعضها الآخر قد تعدل تباعا ، خاضعا لقانون العرض والطلب واتجهت الحرفيات الى تصنيع المشغولات الحرفية المبسطة بتقليد زائف ورخيص وقمى للصنوعات التى توارثتها عن جداتها حتى يتمكن من بيعها لأفواج السياح فى أسوان .

المشغولات الحرفية المندنية التى كانت تصنع من سعف النخيل بالنوبة القديمة

١ - الوليل (طبق) شبه مسطح يتراوح قطره الكبير والصغير منه ما بين ٥٠ سم ، ٢٠ سم ، ويحوى الكبير منه على ٣٦ لفة أساس والصغير على ١٦ لفة أساس ويخرف من الجهتين اذا استخدم فى حياته الأسلوب العادى أما اذا كان الوليل من نوع (أبو سنه) أى استخدم فى صناعته البروبى فإن الزخارف تظهر على وجهه بينما لا تظهر الزخارف بالوجه المفسر ويكون (سادة) بلون سعة الخياطة . يستخدم الوليل فى تزيين القبايلى ، وتقديم الفيشار فى الأفراح والمناسبات .

٢ - (الممره) (سلة الكرج) وهى سلة تشبه الشكل المخروط الناقص تنتهى بقاعدة يبلغ قطرها ١٠ سم وارتفاع السلة ٢٠ سم وقطر فوهتها ٣٥ سم وهى تستخدم فى تقديم الفيشار وكميعار للحبوب والدقيق .

٣ - جودان كوتى : وهى سلة تشبه الاناء وتوضع بها زجاجات الشراب ، والشكر وعلب الطوفى وما الى ذلك فى الأفراح .

محافظة الجيزة (ولينظر كيف تطورت صناعة النسيج الشعبي ، والكليم بزخارفه وألوانه وجودة خاماته بعد أن شعر الفنان الشعبي بحاجة الآخرين له ، وتنافسهم على إنتاجه ومطالبة الأسواق العالمية له) .

المراجع :

- ١ - محمد مراد : **على هامش المشكلة النوبية** .
ج ١ مطبعة حلبيم القاهرة ١٩٤٧ ص ١٤ .
- ٢ - بوركهارت : **وحلات بودكهات في بلاد النوبة والسودان** ، ترجمة فؤاد اندراوس ،
الجمعية المصرية للدراسات التاريخية
١٩٥٠ ص ١٢٧ .
- ٣ - سعد الحامد : **الصناعات الشعبية في مصر** ،
دار المعارف القاهرة ١٩٥٧ ص ٩٣ .
- ٤ - جمال حمدان : **شخصية مصر دراسة في عبقرية المكان** ، ج ٢ عالم الكتب ، القاهرة
١٩٨١ ، ص ٣٤٠ .
- ٥ - أنظر كتاب : **الزخارف المعمارية وتطورها في وادي حلفا** د أحمد حاكم جامعة الخرطوم ص ١٨ ، وما بعدها .
- ٦ - سعد الحامد : **الفنون الشعبية في النوبة** ،
الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة
١٩٦٦ المكتبة الثقافية العدد (١٥٥)
القاهرة ص ٣٤ .
- ٧ - سليم حسن : **مصر القديمة** ج ١٠ مطبعة
جامعة القاهرة ١٩٥٥ ص ٥٢ .
- ٨ - النوبيون في بلادهم بعد الفرق - سليمان
عجيب ، مصباح النوبة « دورية » العدد
٥٣ أكتوبر ١٩٣٨ ، القاهرة . ص ٩
- ٩ - مرجع رقم (٥) ص ٢٨ لأحمد حاكم

١٢ - **شنطة ترويجة** : شنطة تصنع بشفرة من ستة أزواج من الخوص يتبع فيها أسلوب المنفونة في بنائها إلا أن الأساس هنا شفيرة (شبر) والخياطة بجبل المشلاخ .

١٣ - **هوايد** : مروحة ويتبع في صنعائها النسيج اليدوي وتستخدم للتهوية في أيام الحر والقيظ ولهش الناموس .

١٤ - **أنا** : سلة تشبه السرويته وتستخدم في حمل الأطفال بعد أن تفرش بالملابس القديمة
وأخيرا : لقد فقدت الكثير من الحرف الفنية الشعبية بالنوبة القديمة القدرة على الاستمرار في ظل الظروف الجديدة التي وجد فيها المجتمع النوبي عندما تبدلت العوامل التي كانت سببا في استمرار هذه الحرف مما أحدث فيجسوة بين الجيل الحامل للتراث والجيل الذي تلاه .

ولما كنا لا نستطيع المحافظة على تلك الصناعات والحرف كما كانت عليه في الماضي لذا فالأمر بات أكثر إلحاحا للتفكير في تقويم مثل هذه الفنون والصناعات حتى تتلائم مع العصر والاحتياجات الجديدة للبنية النوبية وخاصة أن البناء الاجتماعي الآن ما زال يحتفظ بالكثير من بعض خصائصه ومقوماته الجوهرية .

ولذا يقترح الباحث هذه التوصية اللازمة للحفاظ على هذا التراث الفني والاستفادة منه وهي :

أ. أن تتبنى إحدى المؤسسات العلمية المتخصصة « قسم الأشغال الفنية والشعبية كلية التربية الفنية - جامعة حلوان أو المعهد العالي للفنون الشعبية - أكاديمية الفنون » أو أحد الجهود الفردية الواعية مهمة جمع ما تبقى من الذين يحملون التراث الفني النوبي من الحرفيات وعددا من الفتيات النوبيات في وسط حرفة نموذجي ، مستعينا ببرنامج علمي على تفهيم الجوانب البيئية والتاريخية والفنية التي سجلت من خلال الدراسة الأكاديمية في محاولة لإحياء تلك الحرف بما يضمن بقاء جوهرها على غرار تجربة أخميم في محافظة سوهاج والحرائية في

- ١٠ - السيد أحمد حامد : **الثوبة الجديدة**
دراسة في **الاثنوبولوجيا** الهيئة المصرية
العامة للكتاب - فرع الاسكندرية ص ١٥
- ١١ - ايكة هولتكرانس « **مصطلحات الاثنولوجيا**
والفولكلور - ترجمة محمد الجوهري ،
حسن الشامي ، دار المعارف القاهرة .
ص ٢٤٦ »
- ١٢ - وزارة الشؤون الاجتماعية . **بلاد الثوبة**
حاضرها مستقبلها - ادارة المعلومات ،
دار الشعب القاهرة ٤٦ »
- ١٣ - يوركهارت : مرجع سابق ص ٣٢ .
- ١٤ - أفرح الثوبة : صفوت كمال ، الفنون
الشعبية « دورية » وزارة الثقافة
والارشاد القومي العدد (١) السنة
الأولى ١٩٦٥ ص ١٠٤ .
- ١٥ - الفنون الشعبية في الثوبة مرجع مسابق
ص ٨٣ ، ٨٤ .
- ١٦ - المقریزی : **الخطوط** - المجلد الأول - الجزء
الثالث منشورات العرفان - لبنان ص
٤٣٢ .

قالوا في الأمثال :

عن الاستدانة :

- فقر بدون دين هو الغنى الكامل
 - الدين هم بالليل ومذلة بالنهار
 - الدين ينسد والعدو ينفد
 - الدين عى عين
 - ديانك سيدك طين توفيه
 - أوف دينك وقر عينك
 - الدين هم ولو درهم
 - الدين يسود الحدين
 - الى ما عندو سيدو ، مولى الدين سيدو
 - لا هم الا هم الدين ، ولا وجع الا وجع العين
 - العرس بنرفمه والفرس ينقله ، لكن ما هم الا هم الدين
 - ولا وجع الا وجع العين
 - وتماثل الأمثال في البلاد العربية كما تتشابه أحيانا مع غيرها من بلدان غير عربية فيقال :
 - الفنى الحقيقى من لا دين عليه
 - الدين يزجج الحر عيدا
 - بدون دين ، بدون هم
- (مصر)
- (الكويت)
- (العراق)
- (الجزائر)
- (المغرب)
- (الجزيرة العربية)
- (فلسطين)
- (فرنسا)
- (اليونان)
- (إيطاليا)



مكتبة الفنون الشعبية



سيرة الشيخ نور الدين

بين السيرة والاسطورة والملحمة

محمد السيد عبيد

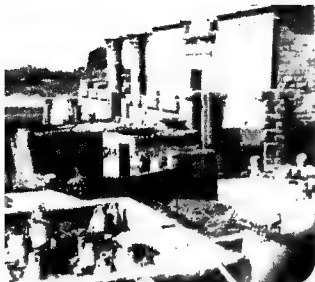
العمل الأول دائما يحمل بشائر الثمار ، أما الثمار الناضجة فلا تأتي الا متأخرة
في أغلب الأحيان ، لكن سيرة الشيخ نور الدين ، الرواية الأولى لأحمد شمس الدين
الحجاجي ، تكسر هذه القاعدة . وتؤكد لنا ان بعض البشائر قد تأتي انفجج من ثمار
طال عليها الوقت على أغصان عذبة .

والجانب الأول الذي يشد انتباهنا في هذا العمل هو استفادته من فن السيرة
الشعبية . ولا نقصد بالسيرة الشعبية هنا سيرة عنترة ، أو الظاهر بيبرس أو أبي
زيد وحسب ، بل نقصد كل السير التي تناولها الخيال الشعبي العربي ، وأضاف
اليها من ذاته ، خاصة سير آل البيت كما صاغها اتباعهم الشيعة ، وسيرة أئمة
الصوفية كما صاغها المؤمنون بهم على مر العصور .

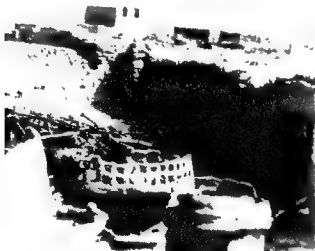
وهدفنا من توسيع مفهوم السيرة بهذه الصورة أن نؤكد الآتي :

● ان نموذج بطل السيرة المقاتل ليس النموذج الوحيد للبطولة في هذا الفن
الشعبي ، بل قد نجد الى جواره نموذج البطل الصوفي الذي يستمد قيمته من
قدرته الروحية وحدها ، مثل السيد البلوي الذي سنستشهد به كثيرا في هذه
الدراسة .

● ان هناك نمودجا ثالثا للبطولة غير النموذج المقاتل والنموذج الصوفي ،
يتمثل بشكل خاص في الكثير من أئمة الشيعة مثل : علي بن أبي طالب ، الحسين
ابن علي ، وزيد بن علي زين العابدين .. وغيرهم .
وهذا النموذج يجمع في ذاته بين النموذجين السابقين .



● العمارة الشعبية في حضان المبدد الفرعون .



● شبكة مرتفعة ضد الهوام .

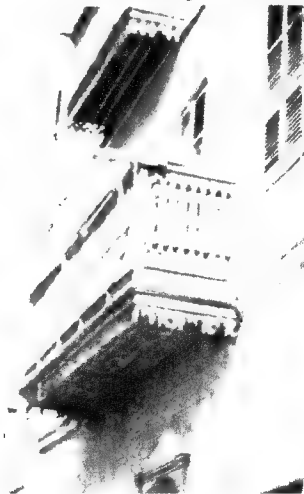


● زاوية شعبية للصلاة .

● الحواط المرتفعة والمشرية المخرقة في الأقصر .



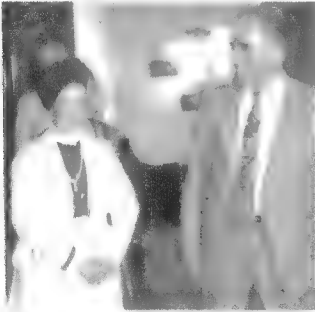
العمارة الشعبية في الأحوال الصعبة





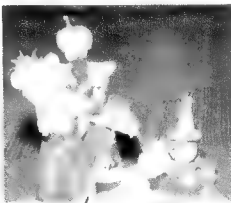
الأساتذة د. نعمات فؤاد ، د. صبحي عبد الحكيم ، د. عبد الغنى سمودي ، صموت كمال في إحدى حلقات البحث في الندوة العلمية .

الوفاء للوطن



- اللواء أحمد حسن نائب محافظ القاهرة ، السيد
سفير النيجر وعميد السلك الدبلوماسي
الأفريقي بالقاهرة ، السيد المهندس عصام
راضى وزير الري .
- اللواء يوسف صبرى أبو طالب محافظ القاهرة في
حفل افتتاح معرض الكتاب المقام في إطار
الاحتفال بالوفاء للوطن .

- الأستاذ الدكتور أحمد هيكل ، والسيد سفير تركيا
بالقاهرة ، والأستاذة الدكتورة سعاد ماهر في
الجلسة الانشائية لمؤتمر الفن التركى .
- جانب من حلقات البحث في المؤتمر .
- (لا يكتونيك) وديته من فنون التناثر الخوارية في بولندا .
- الحصان الندية ، أحد اللعبيات الشعبية ذات التأثير التركى .

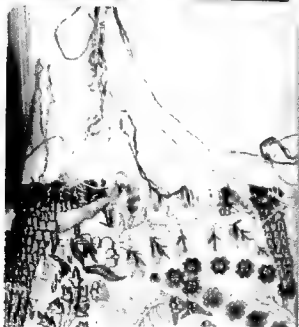


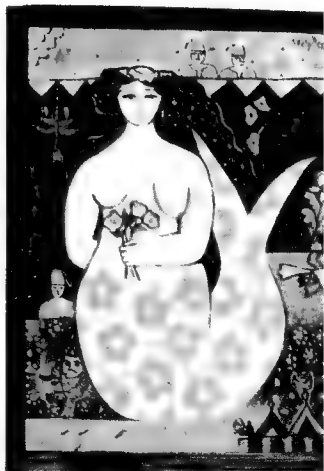
السجاد اليدوي

في سوق السلاح بالقاهرة



● مجموعة من الصور تبرز مهارة الفتيات المصريات
في صناعة السجاد من خيوط الحرير.







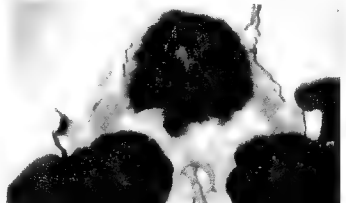
- مجموعة من الحرفيين الأصليين بألات عملهم الشعبية مع مجموعة من المؤدين في العرض .
- صاحب الدريكة في حالة الميلاد الفني .
- بوابة القاهرة القديمة ، واستخدام الفتيات والطشت في تعبير رمزي .
- العراصات يكشفن عن مستقبل صاحب الدريكة ، مع استخدام (الحون) كآلة إيقاع موسيقية .

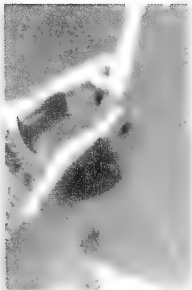
شكل (١) سيدة مسنة من قرية داود الكنزية تدخل مفردات من الأبجدية اللاتينية ، وتستخدم خامة الصوف بدلا من السف في طيق من طراز «الوود الجليد» ، بناء على طلب التاجر - ١١ ديسمبر ١٩٨٣ .

شكل (٢) «سناجر» بلغة القاديا ، «شَعْلُوب» بلغة الكنزوز - المصدر قرية الديوان ١٩٥٠ .

شكل (٣) ويتضح منه الأسلوب الخرق المتبع في صناعة المراوح بالنوبة القديمة ، وتظهر عملية بناء الأساس في المراوح وهو ما يطلق عليها «البداية» - منطقة دارو - ديسمبر ١٩٨٣ .

شكل (٤) «زابل» منطقة الكنزوز ، الطراز الزخرفي النجم «ونجي» - يرجع تاريخ الصنع إلى عام ١٩٥٠ .





٣

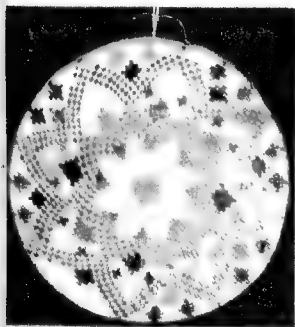


● تمليفات الأشكال من ١ - ٤ بالصفيحة السابقة .

شكل (٥) « وُلَيْلُ » منطقة الكنتوز - للمصدر قرية
المحرقة ، الطراز الزخرفي و الأولياء ، يرجع
تاريخ الصنع الى عام ١٩٦١ .

شكل (٦) الفنانة الشعبية سيادة جمعه و قرية الجعافرة ،
وهي من أمهر الحرفيات في صفر و الشَّيْبَر
والبرش - ديسمبر ١٩٨٣ .

شكل (٧) « بريميل » - قرية غرب أسوان -
المصدر نجع الجرائيز - غير متفق على طرازه
الزخرفي - يرجع تاريخ الصنع الى ١٩٣٥ .



٤



٥

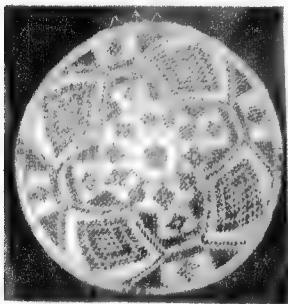


٦



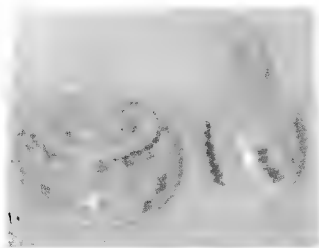
٨

شكل (٨) سيلة مسنة من توشكى مازالت تصنع الزليل
«الطبق»، وهي تبسط طرزها الزخرفية
لانتفاض سعر الشراء - ٣٠ نوفمبر
١٩٨٣.



٩

شكل (٩) طبق من منطقة الكنوز يرجع تاريخ صنعه الى
١٩٥٠، ويطلق عليه النجم المفتح
شكل (١٠) سكرة من منطقة الكنوز يتضح فيها أسلوب
«أبوسه» طراز فتافيت السكر - ١٩٤٥.



١٠



٦



٧

الزوج قاصدة بلاد أبيها ، إلا أن الصدفة تضمها في طريق الأمير فضل بن بيسم ، فيأخذها إلى دياره ، ويرعاها هي وولدها حتى يصبح الطفل شابا ، وتقوده الأقدار مرة أخرى إلى أهله وبلاده .

● **ترتبط طفولة البطل دائما بكسر المالوف** ، فإذا كان بطلا مقاتلا وجدناه يأتي بأفعال تدل على الشجاعة ، وإذا كان بطلا روحانيا وجدناه يأتي بأفعال تدل على طابعه الروحي .

ومن نماذج البطل الشجاع في طفولته عنترة ، الذي يروى أن الملك زهير قذف له وهو طفل بقطعة لحم ، فأخذها أحد الكلاب ، فجرى وراء الكلب ، وفشخ ضبه ، حتى كسر فكه ، وأخذ منه قطعة اللحم (٣) .

ومن نماذج البطل الروحاني : **عبد القادر الجيلاني** .. الذي كان يرفض أن يرضع ثدي أمه في رمضان (٤) .

● **يخوض البطل المعارك المجيدة** ، ويقوم بالأفعال الحارقة التي تتحقق من خلالها ذاته ، ويعلم صيته إذا كان بطلا مقاتلا ، وتتحقق كراماته الباهرة إذا كان بطلا روحيا .

● **يرتبط البطل المعارب بقصة حب قوية - غالبا - مثلما نرى في ارتباط عنترة بعبلة** ، بينما لا يشترط ارتباط البطل الروحاني بمثل هذه العلاقة ، بل أن سيرة مثل سيرة السيد البدوي تجعل عدم رضوخه لأغراء فاطمة بنت برب دليل على قوة إرادته وعظمته وروحه (٥) .

٥ - **يرتبط موت البطل في بعض الأحيان بنبوءة تثير شفقة الآخرين عليه** ، وتجعل منه بطلا تراجيديا ، ومن أمثلة ذلك الحسين بن علي الذي تقول عنه الروايات الشعبية : « لما حملت فاطمة بالحسين جاء جبريل إلى رسول الله (صلعم) فقال : أن فاطمة ستمتد غلاما تقتله أمتك من بعدك » (٦) .

ومن أمثلة ذلك علي بن أبي طالب أيضا الذي يروى عنه أنه كان يعلم موعد موته قبل أن يموت ، وأنه لم يتم تلك الليلة ، وأنه لم يزل يمشي بين الباب والحجرة وهو يقول : والله ما كذبت ولا كذبت وأنها الليلة التي وعدت .. ويقول « ما يحبس أشقاها ؟ هو الذي نفس بيده لتخضب هذه من هذه » (٧) .

وفي ضوء هذه النماذج الثلاثة يمكننا أن نقول بأن ثمة أطارا عاما لبطل السيرة الشعبية ، وهذا الإطار قد يختلف معه البطل في نقطة أو أكثر إلا أنه رغم هذا يمثل الحدود العامة لبطل السيرة .

وهذه هي ملامح ذلك الإطار العام :

● أن يكون البطل سليل أسرة عريقة ، تجرى في عروقه الدماء النبيلة ، حتى لو كان عبدا (كعنترة) أو مملوكا (كبيبرس) .

وإذا كان التاريخ يكتفي بأن ينسب عنترة - مثلا - للأمير شداد كوالد له ، فإن الخيال الشعبي لا يكتفي بهذا ، ويضم زبيبة أمه أيضا إلى زمرة الأميرات ، إذ كانت قبل أسرها واحدة من الأسر المالكة في الحبشة ثم دار عليها الزمان . أما بيبرس الذي لا يعلم له أحد أصلا فقد جعله الخيال الشعبي ابنا لملك هو الآخر ، بل حدد اسم هذا الملك وموطنه ، وأصبح بيبرس بفضل هذا الخيال ابنا لشاه جيقا ملك خوارزم (٨) .

● **في كثير من الأحيان تدور النبوءات حول البطل قبل ولادته** لتضفي عليه طابعا غير عادي منذ اللحظة الأولى لوجوده في هذا العالم . ومن أمثلة ذلك أنه حين حملت الرباب في ولدها جندبة رأت فيما يرى النائم أن نارا تخرج منها وتتحرق ملابسها ، وبأطبع أصابها الفزع ، وبحثت عن يفسر لها هذا الحلم الغريب ، حتى جاء من يتقن تعبير الرؤيا فتنبأ لها بأنها ستلد ولدا يحسن ذكره ، وأنها ستكون عرضة للخطر عند ولادته . وسرعان ما تحققت النبوءة بالفعل لتؤكد الطابع غير العادي لهذا البطل (٩) .

● **يحاط مولد البطل في أكثر من سيرة بملايسات غريبة** قد تنتهي به إلى أن ينشأ بعيدا عن أهله وموطنه . والمثل الواضح على ذلك أبو زيد الهلالي ، إذ يحكى عن هذا البطل أن أمه رأت قبل مولده طائرا أسود ينقض على مجموعة من الطيور فيقتلها ، ويقتل الجانب الأكبر منها ، فاعجبت به ، ودعت الله أن يمنحها غلاما قويا مثله ، ولو كان في سواده . فاستجاب سبحانه لطلب المرأة وأعطاها الطفل القوي الأسود ، فما كان من الأب إلا أن أنكره ، وانتهى الخلاف بين الزوجين برحيل الزوجة (خضرة الشريفة) عن

● الفروسية

إذا كان أبطال السير المقاتلين يتصفون بالفروسية فنور الدين أيضا بدأ حياته فارسا ومع أن أسرته كانت أساسا أسرة زعامة روحية إلا أنه قد استطاع لأول مرة في تاريخ الأسرة أن يجمع بين قوة الروح وقوة الفرسان .

وتتجلى فروسية نور الدين في لعبه بالرمح ، فالجميع يشهدون أنه لم يهزم قط . نازل أكثر من شخص وهزمهم حتى أن الحاج محمد أبو عواض المشهور بقتله للمرتزم الكرنك التركي طلب منه أن يكتفى بما هزم اليوم ، مشيرا إلى أن هزمته للفرسان كانت عن طريق البركة ، حيث نازل على زيدان المشهور بفارس التماسيح فهزمه ، وبلغت براعته في النزال حدا جعل الناس يتركون راقصات الموالد ولعابها ويتحلقون حوله يشاهدون آيات نبوغه .

وبعيدا عن الرمح أيضا يظل نور الدين مقاتلا صلبا ، حدث ذات مرة أنه كان يستجم في النهر وما أن خرج حتى وجد رجلين من قطاع الطرق يحاصرانه ، الأول معه بندقية ، والثاني معه شومة ، ومع أنه كان دون سلاح إلا أن خفة حركته وقوته الجسدية غيرت الموقف . تماما لصالحه ، إذ انتهاز فرصة انشغال أحدهما بتفتيش الملابس وخطف الشومة من يد الآخر ، وراح يتابع حركته بضرب صاحب البندقية حتى سقطت فالتقطها وألقاها بعيدا في النيل ، ثم راح يوجه ضرباته بالشومة إلى ساقَي الرجلين وقد تعالت صرخاتهما يطلبان الرحمة .

وحدث - في مرة أخرى - أن واجه جميعا من خفراء الأتار وحده ، دون سلاح وانتصر عليهم جميعا .

كان من عادة نور الدين النزول إلى البربي (المعبد الفرعوني القديم) لأداء الصلاة والالتباس بأرواح أجداده ، إلا أن الحكومة عينت بعض الخفراء لحراسة البربي ومنع الدخول إليها ، وتعارضت رغبة نور الدين مع واجب الحراس ، ونشبت المعركة ، وإذا بنور الدين الأعزل « يختطف عصا من أحدهم ، وأخذ يضرب بها الخفراء الذين عجزوا عن النيل منه . تروي الروايات أن وجه نور الدين قد تغير وكانها لبس لبدة أسود . بصيرى العبادى

● تنتهى السيرة ، في معظم الأحيان ، بذكر الجيل التالى للبطل الذى يحمل الرسالة بعده .

بعد هذه المقدمة النظرية ننتقل إلى الحديث عن « سيرة الشيخ نور الدين » ونبدأ بالبحث فى مدى انطباق الاطار العام للسيرة عليها .

● الأصول الأسرية

تبدأ سيرتنا - كما تبدأ السير الشعبية عادة - بالحديث عن الأصول العريقة لبطلها ، فتذكر أنه ينتمى للأسرة الحجاجية التى تعد من أكبر الأسر فى جنوب مصر ، وإن الشيخ « أبو الحجاج » صاحب المسجد الشهير فى الأقصر هو جده البعيد ، والشيخ يونس الحجاجى الذى كان « أحد ثلاثة رجال أقاموا حكومة عرقية فى إقليم كبير يمتد من حدود مديرية سوهاج إلى وادى حلفا » هو أحد أجداده الأقربين . وقبل انتهاء الفصل الأول من الرواية تكون قد نجحت فى إقناعنا بأن تاريخ مدينة الأقصر الإسلامى هو تاريخ الأسرة الحجاجية ، التى ينتمى إليها الشيخ نور الدين .

● نبوءات الحمل والميلاد

تروى سيرة نور الدين أن شقيقا له أخذ جاموسه ذات يوم ليحجمها فى النيل ، فأخذه التيار ولم يعد . وحزن الوالد « مصطفى » على ولده ، تأثر ، بكى ، حتى جاء الشيخ أحمد أبو شرقاوى أحد أقطاب الصوفية فى الصعيد ، ودعاه دعوة تختلط بالنبوءة ، قال :

« اللهم أجبر كسره بنور الدين أبو البركات - أصبر يا مصطفى فإن الله مع الصابرين وسيخلفك الله بمن هو خير منه » اذهب إلى بيتك » (أ) .

بعدها ذهب الأب ، ونام مع زوجته ، وبعد تسعة أشهر كاملة ، لا تزيد ولا تنقص ولد نور الدين . هذه هى النبوءة الأولى ، بعدها تاتى نبوءة أخرى تبرر التسمية . فحينما كانت أم نور الدين حاملا رأت فيما يرى النائم أن نورا سقط فى حجرها ، فقررت منذ هذه الساعة أن تسمى ولدها نور الدين .

(صديقه) يحلف بأن الحضر عليه السلام قد مسه بقلته العظمى ، حتى أن محمداً وبصيرى العبادى وقد جاءا لينتقدها خافا أن يقتل نور الدين الحفراء فأخذوا يسكنان به ليمنعانه عنهم ، لكن نور الدين لم يهدأ . ضرب محمداً وبصيرى ٠٠ كسر ذراع رجل منهم وأصاب اثنين برضوض شديدة » (٩) . ورغم قوة نور الدين الجسدية إلا أنه لا يمثل القوة الغاشمة التي عرفت عن بعض الأبطال الشعبيين ، بل يزاوج بين القوة والعقل ، لذلك فحين يحاصره الإنجليز هو ورجاله فى مخبأ ، بأحد الجبال ، أثناء ثورة ١٩١٩ ، ويرى أن المواجهة مع الخصم لن يترتب عليها أى نصر ، يقرر الانسحاب ، وعندما يقول له سيد أبو حسين الزغابى ، حفيد الزناتى خليفة وعمدة الغرب : « احنا جايين هنا علشان نموت » يجيبه : « لا احنا مش جايين علشان نموت ٠٠ احنا جايين علشان نهزم الإنجليز ويسببوا بلدنا ٠٠ وأهو احنا هزناهم ٠٠ يا زغابى الحرب خدعة ٠٠ ومتيقاش زى جدك الزناتى خليفة ٠٠ بطل وشجاع لكن ضيع الغرب كله » (١٠) .

« - سيب الناقة يا بصيرى ٠٠ احنا مش حناخدوها معنا » .

« - وأسببها ليه ؟
- يا راجل خلى عندك رحمة ٠٠ تاخذ ام من ابنها ٠٠ سببها زكه عن مالك ٠٠ سببها وأنا ادفع ثمنها لمل الله يجد لها مخرجاً » (١١) .
وتنتهى المناقشة بترك الأم مع الوليد ، دليلاً حياً على رحمة نور الدين .

● القدرة الروحية

وقدرات بطلنا الروحية عديدة ، لكننا نتركها الآن لنقف عندها بشكل تفصيلي بعد قليل ، عندما نتحدث عن الأسطورة .

● الحب

والحب فى حياة نور الدين رومانسى ، من أول نظرة . ذهب ليدفع الإيجار لصاحب المنزل الذى كان يسكنه فى القاهرة ، حين كان طالباً فى الأزهر ، فرأى ابنته ، فوقع فى هواها لساعته وقعت هى الأخرى فى هواه . ولأن بطلنا رجل حريص على دينه فقد تحول الحب إلى محنة له ، خاصة أن الفتاة التى أحبها كانت تبادلها حباً بحب ، وتتوق إلى أن يلمسها ويقبلها ويخلو بها ، وأن الظروف المحيطة كانت موالية له ، ليخطئ لو شاء ، بل أن هذه الظروف سمحت له ذات مرة بالخلوة ، ووصل فيها إلى حد تعريضة جسد الحبيبة التى راحت تئن تحت وطأة الرغبة ، لولا أن صوتاً داخله منعه من الخطأ ، ففر وقصة يوسف تطارده ، والآية القائلة : « فرأودته التى هو فى بيتها عن نفسه » ، وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله « تلج على وجدانه » .

وبدا عذاب الضمير ، وجاء عقاب النفس

ويزاوج نور الدين أيضاً بين القوة والحيلة . مع أن الحيلة فى السير الشعبية تناط عادة ببعض الأشخاص المحيطين بالبطل (مثل شبيبوف فى سيرة معتزة) ٠٠ ونرى هذه الحيلة عند عودة بطلنا مع صديقه بصيرى من السودان بالجمال .

لقد هجم اللصوص على بصيرى ، وأخذوا منه مئة وخمسة وسبعين جملاً وحيسن علم نور الدين بالأمر مضى وحده وراء اللصوص ، ولم يلبث أن عاد بالجمال المئة والخمسة والسبعين ، وبالجمال التى سرقها اللصوص فى مرة سابقة ، بل وبما ولدته هذه الجمال منذ سرقت ، ولم تكن استعادة هذه الجمال نتيجة قتال مع اللصوص ، بل كانت نتيجة الحيلة ، إذ هرب بها دون أن يشعر به أحد أو يخوض قتالاً مع أحد .

والى جوار الفروسية بمعنى القوة نجد لدى نور الدين أيضاً الفروسية بمعنى الخلق النبيل ، تماماً كما نرى فى كل السير الشعبية .

ومن شيم الفروسية عند نور الدين الرحمة بأعدائه ، فعندما كان يقود الكفاح ضد الإنجليز أثناء ثورة ١٩١٩ لم يكن حريصاً على قتل جنود

تنادى روحه أبناءه من كل البلاد التي يسكنونها ليحضروا اللحظات الأخيرة له ، وإبراهيم ويرونه قبل الفراق .^{٥٠} والأغرب من هذا أن الأطباء الذين زاروه جميعا أكدوا سلامته لكنه كان يعرف ما لا يعرفون ، لذا راح يستعد له ، فطلب الحلاق ، وهذب شعره وذقنه ، وأمر ولده أن يرد الأمانات إلى أهلها ، وأن يواصل الأعطيات للمحتاجين الذين حددهم ، وأوصاه بما يريد ، ثم قضى ليلته في التسبيح والدعاء .^{٥١} وأخيرا سقط مصابا بجلطة في المخ أودت به إلى حيث شاء ربه .

● ما بعد الموت

وفي هذه المرحلة نرى كيف يبدأ الجليل التالى ممثلا في الحاج حجاجي في تحمل الرسالة ، كما نرى اختلاط الحقيقة بالأسطورة ، إذ يتبين محمود (ابن الشيخ) وهو يقف أمام محمد الثماني الفرعوني أنه يقف أمام نصور الدين ، وأن نور الدين لم يكن شخصا عابرا في حياة هذه المدينة (الأقصر) لكنه كان هنا دائما ، في صورة كاهن ، أو قسيس ، أو شيخ .

وهكذا نصل إلى ختام سيرة نور الدين ، ولعله بات واضحا من استعراضها أنها تعتبر سيرة نموذجية من حيث انطباق معظم ملامح الاطار العام للسيرة عليها . وهذا هو الهدف الأول الذي تريده الدراسة أن تثبته . ومن المناسب بعد أن أثبتناه أن ننتقل للهدف الثاني وهو : ايضاح البعد الأسطوري في روايتنا .

ترتبط الأسطورة في روايتنا أساسا بالشيخ نور الدين ، وتوجد من خلال علاقته بعدة أشياء أولها : المظاهر الطبيعية .

ومن مظاهر الطبيعة التي يرتبط بها نور الدين « النجم ذو الذنب » ، هذا النجم الذي ارتبط ظهوره بمولد الشيخ ، واحتل موقعه في السماء مثاقفا طوال حياته ، واختصه بتوره أمام الآخرين ككرامة ناصعة للشيخ ، ثم اختفى في نهاية الامر عند موت صاحبه حتى أن بصيرى علم بموت نور الدين حين رأى النجم يختفى ، دون أن يبلغه أحد بالنبأ .

ومن مظاهر الطبيعة التي يرتبط بها الشيخ نور الدين أيضا النهر .

بالامتناع عن المأكول والمشرّب حتى أدركه شيخه « الطيب » ليؤكد له طهارة نفسه ، ويعيد له استقراره النفسي بآية أخرى من سورة يوسف :

« يا نور الدين قرأت آية وتركت آية .^{٥٢} نسيت « همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه » ولقد رأيت برهان ربك يا نور الدين ، ان الله جميل يحب الجمال فأراك الجمال لا ليفتنك وإنما ليثبتك ولقد ثبتك الله .^{٥٣} فاسكن أيها الحبيب للحبيب ولا تفسد الحب بالقنوط . ستزوجها يا نور الدين » (١٢)^{٥٤} ر

ويعقد نور الدين قرانه فعلا على حبيبته (عطيات) الا أن الزواج لا يتم ، لأن عطيات تتوفى وكان الله يمتحن بها صبر عبده نور الدين .

واذا كان نور الدين هنا عاشقا ، فهناك قصة حب أخرى هو فيها المشوق ، بطلتها امرأة غجرية (رقيقة) تحترف الرقص والدعارة ، وقعت في عشق نور الدين ، وطلت أنها تستطيع بحيلها أن تأتي به إليها الا أنها فشلت ، فقررت أن تعتمد على مالها ، وعرضت على بصيرى مئة جنيه ذهبيا مقابل أن يدبر لها لقاء مع نور الدين ترى فيه لون عينيه ، لكن المال أيضا لم ينفع ، فدارت وراءه في البلاد عليها تظفر به ، حتى أصابها اليأس .

وقد استمرت هذه العلاقة طويلا ، وانتهت بأن جعل نور الدين رفيقة تتوب على يديه وتزوج من سيد أبو حسين حفيد الزناتي خليفة .

وتذكرنا هذه القصة الأخيرة بالقصة التي صاغها الخيال الشعبي بين السيد البدوي وفاطمة بنت بركي لثبث بها قدرة البطل النصوفي على مقاومة أي اغراء .

● نبوة الموت

تنبأ نور الدين بوفاته ، وقال لابنته بثقة « ده أنا حاموت السنة دي » (١٣)^{٥٥} وتنبأ له ولده (محمود) أيضا بالوفاة ، فبينما كان نائما رأى في منامه والده في أرض أجداده بجوار مشايخ عطية وقد تحولت إلى جنة يبعث فيها لأبيه عن قصر يسكنه .^{٥٦} ولا تلبث أن تتحقق النبوءتان ، وبطريقة لا تخلو من غرابة ، تشمرنا بالجو الأسطوري ، فعندما يأتي الشيخ مرض الموت

عنه بنور الدين ، ومن هنا نشأت علاقة غامضة بين نور الدين والشجرة .

والحقيقة أن الشجرة تشبه نور الدين من حيث انها تضرب بجذورها في الاعماق البعيدة . لذا كان طبيعيا بعد وفاته ، أن يتقرر قطع الشجرة .

وكما يرتبط الشيخ بمظاهر الطبيعة يرتبط أيضا بعالم الروح ، وبصورة تتخطى قواعد الزمن . ولعل العلاقة الخاصة بينه وبين الملوك المرسومين على جدران البربي تبرز ذلك .

سقط نور الدين ذات يوم ، في صباه في البربي وهو يلعب ، وعند سقوطه أربع الظلام ، كاد يصرخ ، غير أنه لم يلبث أن تعود على ظلمة المكان ، ثم بدأ يتبين الرسوم الجدارية ، وسرعان ما شعر بأنه يعيش في عالمه ، وأن شيئا يسحبه الى السماء ، يشده نحو قوة عليا تسيطر عليه ، شعر بحب الله ، حبا بلا خوف صافيا نقيا ، تحرك داخل الفناء في البربي ، أصابه يقين أن هذا المكان مقدس مثله مثل المسجد أو الساحة . انه مسجده هو . . صنعه الله له ليصلي فيه بجوار هذه الوجوه التي يعرفها ، تذكر جسده الكبير أبا الحجاج فقد بنى مسجده في مثل هذا المكان ، وقف وسط الفناء ، تصور مكان القبلة ، نوى الصلاة ، أخذ يرفع صوته وهو يرتل القرآن الكريم ، أنهى صلاته وعاد الى ترتيب القرآن ، وجد متعة وهو يرفع صوته بالورد الذي يتلوه أهله في كل مناسبة دينية ، أخذ ينشد : « تباركت يا الله ربى لك الشناء » لم يكن ينشدها وحده ، أنه متأكد من ذلك ، فلقد تعالت أصوات أصحاب هذه الصور ، خرجوا من أماكنهم ، شاركوه الذكر . . لم يفكر في الخروج من البربي ، حين يتعب سينام مع أهله نعم ، أنهم أهله . . وجدهم . . اكتشفهم » (٢٥) .

هكذا يعبر بطلنا الزمن ليصل الى عالم بالغ القدم ، ونقيم علاقات روحية مع أجداده أصحاب هذه الصور ، أجداده الملوك / الآلهة الذين جمعوا بين الناسوت واللاهوت ، ولتقيم علاقة أخرى ذات خصوصية مع الله رب العالمين ، مؤكدا البعد الاسطوري في شخصيته .

وقد ذكرنا منذ قليل كيف رأى محمود

والنهر في الرواية ليس كمية من الماء تسير في رحنة معلومة من المنبع للصب ، لكنه كائن حي ، يذكرنا الى حد ما بالآلهة الوثنية ، غي اصرارها على القرباين البشرية ، النهر في روايتنا يأخذ كل عام طفلا كاضحية ، ويأخذه في مكان معين كأنه اختاره دون بقية الأماكن ليكون مذبحة . لكنه في الوقت نفسه رحيم بمن تربطهم به صلة روحية (كأنهم كهنة الآلهة القدامى) ونور الدين هنا أشبه بهؤلاء الكهنة .

ونظرا للعلاقة الروحية التي تربط نور الدين بالنهر فإن نور الدين لا يستطيع أن يمنع نفسه عنه ، وما أن يراه حتى يلقي بنفسه اليه كما يلقي الحبيب بنفسه بين أحضان حبيبه ، ولا يهدأ حتى يلمس روح النهر ، » ومقابل هذا فالنهر يستجيب لنور الدين فوراً اذا طلب منه شيئا ، خاصة اذا كان الطلب مشفوعا بالأداء الطقسي . .

ومن المشاهد الممتازة التي تبرز هذه العلاقة ذات الطابع الأسطوري بين نور الدين والنهر ، هذا المشهد الطقسي الذي يؤديه نور الدين حين يأتي النيل شحيحا طلبا للفيضان . . في هذا المشهد يأخذ الشيخ مندليا مبلولا بتراب جبانة الأجداد ، ثم يمضي الى النهر فجرا وهناك يخلع ملابسه ، ويسبح سباحة غريبة ويقف في منطقة معينة ، ويفوس الى عمق العمق ، وينثر تراب الجبانة ، ويقرأ سورة ياسين ، ويدعو (موأما بين المشهد كله وبين العقيدة الاسلامية) :

« يا رب النيل ، ورب الأرض ، ورب البشر ، ورب كل حي وجعاد ، ورب ما يعلم وما لا يعلم ، خفف عنا الضر ، ارفع عنا البلاء ، وارفع الماء لنا مئة وثوابا منك » (١٥) .

واذا بهاء النهر يتغير الى الحمرة (علامة الفيضان) قبل أن يغادره نور الدين .

ومن مظاهر الطبيعة التي يرتبط بها الشيخ شجرة الجميز العتيقة المطلة على النهر .

لقد اختار النيل المكان المجاور للشجرة دون غيره ليأخذ عنده أضحياته ، جعل منه مذبحة يتلقى فيه قرايينه ، وعند هذه الشجرة غرق عبد الرحيم شقيق بطلنا ، الذي عوض الله والده

● حين يتشكك أعمام نصور الدين في القاهرة في خبر مجيء الشيخ الطيب وقوله لسه بالزواج من عطيات ، يخبرهم نصور الدين بأن الشيخ الطيب سيصلى المغرب في الحسين ، رغم عدم تحديد موعد معه من قبل ، فيذهبون جميعا الى المسجد للتأكد بأنفسهم ، فإذا بهم يقسابلون الشيخ الطيب فعلا .

● حين تتوفى عطيات ويماني نور الدين مرارة الفراق يأتيه الشيخ الطيب ، ويزيل ما بينه وبين العالم الآخر من حجب ، حتى يشعر أنه يعيش مع عطيات « عالما واحدا يفصلهما حاجز ما أسهل اجتيازه بين الحياة والموت » (٢٨) .

★ يعطى الشيخ الطيب لنور الدين العلم اللدني والاحساس بالسلام بأن يمد يده الى صدره في الناحية اليسرى ، مجاورا للقلب ، ويدعوه له :

« اللهم امنحه يقينا بك .. ويقينا بالناس وسلاما يدوم معه في الحياة والموت » (١٩) .

● حين تشكو الأقصر من بيت الدعاة رتبنا الشيخ الطيب بأن نور الدين سيفلحه (وبالفضل يتم هذا) .

هكذا تضيء العلاقة بين الشيخ الطيب والشيخ نور الدين بعلم أسطوريا على بطننا وعلى الرواية كلها .

وتتناثر في الرواية أمور عديدة ، صغيرة ، تؤكد طابعها الأسطوري بشكل دائم مثل :

● تنبؤ الشيخ أحمد أبو شرقاوى بميلاد نور الدين ، وكذلك حلم أم نور الدين بأن نورا يسقط في حجرها وتنبؤ نور الدين لنفسه بالموت .

● سقوط ابنه محمود في مقبرة جديده أحمد ويونس ، ومشاهدته لجثتيهما دون أن يطرأ عليهما البلى رغم طول العهد بدفنهما ، وملاحظته أن والده صورة طبق الأصل منهما .

● التطابق الكامل بين عطيات وصورة المرأة المرسومة على جدران المعبد ، ثم بين عزيزة (فتاة الأقصر التي انقذها الشيخ نور الدين من الموت وزوجها من تحب) وبين عطيات ، مما يذكرنا بفكرة التماثل .

(ابن نور الدين) في أحد التماثيل الفرعونية صورة أخرى لوالده ، كما أن رفيقة تقول في موضع آخر إن « عيون الشيخ واسعة وممتدة في خط مرسوم كأنها عيون خارجة من رسوم جدران معبد الأقصر القديمة » (١٦) .

إن هذا الربط الذي قسده شمس الدين الحياجي بين بطله وبين هذه الصور والتماثيل قد أضاف الى هذا البطل بعلم أسطوريا قويا ، أسهم في إثراء شخصيته من الناحية الفنية بكل تأكيد .

ولا تنتهي العلاقة بين الشيخ نور الدين وعالم الروح عند حدود علاقته بأجداده الفراعنة ، بل تتخطى ذلك لنراها في صورة اسلامية صوفية ، يلعب الشيخ الطيب (استاذة) الدور الرئيسي فيها .

والشيخ الطيب - ككل أقطاب الصوفية - له قدرات غير عادية ، إذ يستطيع مثلا أن يوجد في مكانين في وقت واحد ، وأن يقطع المسافة مهما بعدت في خطوات قليلة (صاحب خطوة بالتعبير الصوفي) ، وأن يعرف ما يصيب أحياءه رغم ما بينهما من بلاد ، كما يستطيع أن يصرف الغيب ، بل ويرى ، ويقود جواده الأبيض رغم أنه كفيف .

هذا الشيخ الطيب نراه دائما كامنا في خلفية صورة نور الدين كمعصر دائم لتأكيد الجانب الأسطوري عنده ، ومن أمثلة ذلك :

● حين يضرب نور الدين الحفراء لأنهم متعوه من دخول البري ، يشعر الشيخ الطيب بما حدث ، ويأتي وقت اشتداد الأزمة ليهيئها ، وليقدم لنور الدين نصيحة غالية صاغت حياته كلها بعد ذلك :

« يا نور الدين .. لا تبحث عن الحلو بعيدا عن الناس .. فأنتم للناس .. قد يخلو العبد الى الله وهو بين الناس » (١٧) .

● حين يعاقب نور الدين نفسه لأنه كاد يخطئ مع عطيات يشعر الشيخ الطيب ، القيم في أقاصي الصعيد ، بمحنة صاحبه ، فيأتيه ليخرجه من أزمته ، ويتنبأ له بالزواج منها ، بل وينهض معه فيخطبها له .

أما مسألة ارتباط الملحمة ببعد قومي ، وهو الجانب الثاني الهام في انبطل الملحمة بعد صفة البطولة ، فانه في روايتنا يبدو واضحا الى أبعد حد ، ويمكن تحديده كما يلي :

« هناك ارتباط وثيق بين الحضارة المصرية وبين الدين منذ أقدم العصور وإلى الآن » .

وهذا المعنى يتأكد لنا من أشياء عديدة أهمها :

● التأكيد على وجود البربري الفرعوني بجوار الساحة الإسلامية .

● عبور بعثة الحفر على كنيسة مسيحية تحت الساحة الإسلامية ، ثم المعبد الفرعوني تحت الكنيسة .

● التشابه بين نور الدين والملك الفرعوني ذي الطبيعة البشرية الالهية .

● الدور البارز الذي تثير اليه الرواية للأسرة الحجاجية في جنوب مصر ، كآصرة دينية ليس لها اهتمام بلذكر بالسياسة أو دور اقتصادي كبير .

● دور نور الدين نفسه كرجل دين في حياة مدينته ، حيث نراه يفلق الماخور ، ويزوج العاهرات بعد أن يتبن على يديه ، ويستتر على الخاطئات ، ويعيد الشاردين عن أرضهم للارتباط بالأرض ، ويحفظ الأمانات لأهلها ، ويرعى الفقراء ويساعد المحتاجين ويحطم بقايا الطبقة في مدينته . حتى ليخيل ، ربما أنه محور الحياة في مدينته .

ان هذه الأشياء جميعا تؤكد الطابع القومي والملحمي لبطولة نور الدين ، وتضيف لروايته بعدا هاما يسهم في إثرائها من الناحية الفنية .

ولم يكتف الحجاجي بالاستفادة من السبيرة الشعبية ، والاسطورة ، والملحمة من حيث التكنيك ، بل استفاد أيضا بنصوص عديدة من الأدب الشعبي ، وهذه نماذج لذلك :

● أراد المؤلف أن يبرز معاناة رفيقة في حب نور الدين فجعلها تفتي جزءا من السبيرة الهلالية يجسدها بداخلها :

ان هذه الروابط بين الإنسان وبين عناصر الطبيعة ، وبينه وبين الله ، وإبراز فكرة الاساس على كسر قوانين الطبيعة بالاتصال الروحي عن بعد ، وفقر المسافة والزمن ، وكذلك فكرة العلم الدني ، وفكرة عدم فناء الجسد بعد الموت ، وفكرة التناسخ . كل هذه الأشياء تبين لنا كيف استطاع شمس الدين الحجاجي ان يستفيد بعناصر الاسطورة في بناء شخصية بطله ، وفي اقامة صرحه الفني .

ومن الجوانب التي تستحق الحديث في روايتنا : الجانب الملحمي (٣٠) . والمعروف ان الملحمة تشترك مع السيرة في أن كلا منهما تدور حول شخص يتصف بالبطولة ، وانهما يعتمدان على الطريقة القصصية ، ويتسمان بالطول البالغ ، وعلى هذا يمكن القول بأن « سيرة نور الدين » تشتمل على ملامح ملحمة لا تحتمل المناقشة ليجرد أنها تنطبق عليها الشروط العامة للسيرة ، الا أننا رغم هذا سنقف عند نقطتين نراهما هامتين وهما :

● الجانب البطولي في شخصية نور الدين

● ارتباط شخصية نور الدين بمفرد قومي عام .

ولسنا في حاجة الى اطالة الحديث عن الجانب البطولي لبطل سيرتنا ، فقد فصلنا القول فيه كثيرا أثناء الحديث عن السيرة ، والاسطورة . لكننا نريد أن نناقش مسألة واحدة هي : هل يتعارض بعد البطولة الروحية في روايتنا مع بعد البطولة ذات الطابع الحربي في الملاحم الغربية الشهيرة ؟

في رأيي أنه لا تعارض ، لسببين ، الأول أن نور الدين يتسم بجانبي قتالي الى جوار الجوانب الصوفي ، والثاني هو أن الشروط القريبة للملحمة ليست قرآنا منزلا ، ومن المؤكد أن الملاحم الشرقية تختلف عن هذه الشروط ومع هذا لا خلاف على أنها ملاحم ، وشاهنامة الفردوسي ، والمهابهارتا الهندية دليلا على ذلك ، فلماذا لا يكون للملحمة في أدبنا العربي بعض الخصوصية التي تميزها عن أعمال هوميروس وغيره من كتاب الغرب ؟

بالذاكرة للماضى « فلاش باك » لتبرير - غالبا - جانبنا من جوانب نور الدين ، ثم تعود بعد الانتباه من التذكر للحاضر مرة أخرى .

وقد ترتب على ذلك أن الزمن فى الرواية أصبح ذا طبيعة مزدوجة :

● زمن حاضر (ضيق جدا)

● زمن ماضى (واسع جدا)

تبدأ روايتنا بإعلان مصلحة الآثار أنها ستهدم المساحة (= مكان للعبيادة واستقبال المريدين وإبناء السبيل وإطعامهم وإيوائهم) ثم تجرى معظم أحداث الرواية فى يوم هدم المساحة ، وبعدها لا تستغرق الرواية زمنا ، بل تقفز فوله الى نهاية الصيف لئلا الشيخ يسلم الروح لربائها .. هذا هو الزمن الحاضر فى روايتنا ، أما الماضى فإنه يمتد الى حوالي ثلاثة أرباع قرن ، هى حياة نور الدين ، وفيها لا نرى نور الدين وحده ، بل نرى مصر كلها ، وما طرأ عليها من تغيرات .

وفى رأى أن ضيق مساحة الزمن الحاضر أعطت الرواية ميزة التكثيف ، كما أن اتساع مساحة الماضى أعطتها ميزة الثراء فى الأحداث ، وهذا يحسب للكاتب دون جدال .

ولعل النقطة الوحيدة التى تحتل النقاش فيما يتعلق بالبناء والزمن الروائيين هى أن أحمد الحجاجى لم ينفذ الرواية بموت نور الدين ، بل وأصل بنائه الروائى واستكمل أبعاد الشخصية بعد موت البطل (عن طريق الاسترجاع) وفى رأى أنه لو كان أنجز الوفاة الى الفصل الأخير لكان أفضل من الناحية الدرامية .

وقد ناقشت المؤلف فى هذه النقطة بالذات فصرح لى بأنه كان يقصد من وراء هذا أن يؤكد على استمرارية نور الدين بعد موته من خلال روايات الناس عنه ، وهو تبرير معقول ، لكنى أعتقد أن هدف المؤلف كان يمكن تحقيقه مع تأخير الوفاة للفصل الأخير ، وذلك من خلال أشياء بسيطة موجودة فعلا فى البناء الروائى مثل : التأكيد على أن الحاج حجاجى ، ابن الشيخ الكبير ، قد حل محل والده وأصبحت له الملامح نفسها .

جرح الغرام مكار احتار الطبل به فيه
من جرح تقولوا آه اشحال أبو ميه
قسما البلا نصين طلع الكبير ليه
عيان ورابع أموت ما تقبلوش فيه
تسعة وتسعين دكتور غير التمرجية (٢١) .

● وأراد أن يضفى على رحلة العسودة من السودان مزيدا من الصدق فاستخدم مقاطع من حذاء الأبل :

السفر داير لوراي وبصاره
وبندقية والعفش لاي ساره
وجملا ساوى صبيا فنجرى
وأبدا ما يتخون الجاره (٢٢)

والحقيقة أن المفردات غير معروفة ، والمعنى غير مفهوم ، إلا أن هذا لا يهم ، لأن التأثير هنا لا يأتى من الفهم الجزئى ، بل من الصور العامة . ● وعندما توفى نور الدين لجأ كاتبنا الى فن العديد لتجسيد الحزن :

من يوم ما غابوا حتى المواوى غاب
ولا صمرت الجلسات خشم الباب
ما للوصل اليوم ما صلي
ولا سمح الجاره ولا على
طريق الجوامع تبكى عليك تبكى
تبكى على من كان يروح ويحيى (٢٣)

ولا شك أن هذه النصوص قد أثرت العمل ، وأضفت عليه مسحة شعبية واضحة .

وبناء الحدث فى روايتنا يختلف عما نراه فى كثير من الروايات الأخرى ، فهو لا يسير مع الزمن الى الأمام بشكل مطرد من أ الى ب الى ج .. وهكذا :

ب ج
.....
ى

لكنه يضي فى طريق متعرج يبدأ من الحاضر ثم يرتد الى الماضى ثم يعود مرة أخرى الى الحاضر وهكذا دواليك فى كل فصل تقريبا :

الماضى استرجاع الحاضر
الحاضر

أى أن كل فصل يبدأ بالحديث عن شخصية معينة فى الحاضر ، ثم ترتد هذه الشخصية

مساحة كبيرة في الرواية ، وكان مؤلفنا بارعا في رصد تحوله من النقيض للنقيض .

لقد تعلم دياب ، ابن الأقصر وتلميذ الشيخ ، في إنجلترا ، والتقى هناك بزميلة له ، تزوجها وعاش معها في القاهرة وكاد ينفصل عن جذوره ، أصبح لا يزور القرية الا لبيع جزءا مما يملك ، حتى انه في المرة الأخيرة جاء لبيع الجزء الذي يخصه في بيت الأسرة ، لذا كان طبيعيا أن تحدث مواجهة بينه وبين أمه التي ضاقت بفرديته وأنانيته واصراره على حرق جذوره الأقصرية ليصبح نباتا قاهريا غريبا .. وكان طبيعيا أيضا ان تذهب الأم تشكوه لنور الدين ..

لم يكن نور الدين حادا مع دياب ، لكن دياب من خلال حديث أمه ، وحديث الشيخ ، والذكريات التي أثارها الأحاديث ، ومراجعة النفس ، تبين خطاه ، لذا قرر أن يصلحه ، وبالفعل عاد الى قريته ، نقل نفسه الى الأقصر غير مهال بزوجه التي تحاول أن تشبهه بعيدا عن جذوره . وحين وجدته زوجته مصرا لم يكن أمامها سوى أن تنبته ، وانتهى الأمر بدياب خريج إنجلترا وهو يليس الزى الصعيدي ، ويعمل في التربية والتعليم في الأقصر .

ان هذه الشخصية رغم قلة ما تحتله من مساحة الرواية شخصية جيدة وتحسب أيضا لمؤلفنا .

ومن شخصيات الرواية التي تحتل مساحة كبير على صسغحاتها : محمود ، ابن نور الدين الأصغر ، عاشق والده ، الفتون به ، ووارث قيمه ، ووارث علاقته الأسطورية بالنيل ، والحالم بأن يصل يوما الى ما وصل اليه أبوه ، والمدرک أن الحلم صعب ..

ومحمود مثل أبيه ، ذهب الى القاهرة ، وتعلم في الجامعة ، ثم عاد الى بلده يشبهه الحنين للأرض ، ولولا أن والده أوصى بأن يعود محمود الى القاهرة ليوصل تعليمه لما عاد ، ولتبقى طوال عمره في مدينته التي تشبهه اليها يخيوط من عالم المنبر .

وأظننا لا نبتعد كثيرا عن الصواب إذا قلنا ان محمودا هو نفسه المؤلف وأن معظم الرواية

على أية حال هذه وجهة نظري ، لكنني اعترف ان روايتنا رغم هذا حافظت على تماسكها وجاذبيتها للنهاية .

ولا تقل قدرة المؤلف على بناء شخصياته عن قدرته على بناء أحداثه ، وحتى لا يطول الحديث سأكتفي هنا بالوقوف عند أربع شخصيات فقط : رفيقه ، دياب ، محمود ، بصري .

ورفيقه هي اعقد الشخصيات في روايتنا من الناحية البنائية ، لكثرة التحولات العنيفة التي تمر بها ، ويكفي أن نعرف أنها بدأت عاهرة ، وانتهت حابة وزوجة لرجل من أمجاد الزناتى خليفة ..

لقد استطاع شمس الدين الحجاجي أن يرصد بمهارة هذه الشخصية ، وصورها لنا في البداية راقصة موالد ، تجيد الغناء ، جميلة ، واقفة من نفسها ، لا تعطي جسدها الا لمن تختار ، وتمتنع عن أى شخص عندما لا تريد ، ثم صورها لنا بعد ذلك وقد فتنتها نور الدين الى حد انها عرضت على بصري (صديقه) مئة جنيه ذهب مقابل أن يدبر لها لقاء معه ترى فيه عينيّه ، وتركت أهلها ورحلت وراءه الى مصر وهي لا تصرف مكانه بالتحديد على أمل أن تعثر عليه ، ثم انتقل في تصويرها الى مرحلة جديدة بنيت فيها من الظفر بنور الدين وان استقر حبه في داخلها ، والغريب أن هذا الشعور السامى لم يستقر لديها الا وهي المسبولة عن بيت الدعارة الوحيد في الأقصر ، ليصبح تصوير هذا التناقض شيئا غاية في الصعوبة بالنسبة لاي مؤلف .

ثم يأتي لقاء رفيقه بنور الدين بعد سبعة عشر عاما ، وفيه تتوب العاصية ، ولا يلبث الشيخ بعده أن يزوجه لسيد أبو حسين الزغاني ، عمدة الغرب وسليل البطولة . وحين يجد الجدل أثناء ثورة ١٩١٩ تقابلا بها الى جوار زوجها في النضال الوطني ، ثم نراها تدير مصالحه ، بل مصالح بلده في غيابه ، ثم تذهب للحج وتصبح ككسل نساء مصر الطيبات الصالحات ، ويصبح ما بينها وبين نور الدين أخوة واعتراف بالجميل ، بعد أن انقذ روحها من الجحيم .

ودياب أيضا شخصية جيدة رغم أنه لا يحتل

نحسد أشياء هو أحد أطرافها (مشاركا أو مستمعا أو مشاهدا) .

وأخيرا نأتي لبصيرى المبادئ تاجر الجمال ابن قبيلة العباينة ، ابن الطبيعة ، الذى يجيد قراءة الحياة رغم أنه لا يجيد القراءة فى الكتب .

ولأن بصيرى ابن الطبيعة فهو عاشق للمرأة ، وحتى يروى عشقه يتزوج كثيرا ، ويطلق كثيرا ، ويذهب إلى ماخور رفيقة كثيرا أيضا ، وهناك يتعرف على جليلة ، ويطول التردد تقوم بينهما علاقة ، وينهى شيخنا العلاقة بالزواج .

وبصيرى هو رفيق العمر لنور الدين ، عاصر قصة حبه الأولى ، وكان الوسيط بين رفيقة وبينه ، وصاحبه فى رحلة السودان ، وشاهده كرامته حين خصته النجعة ذات الذيل بنورها ، ورأى اتصاله المعجز بالشيخ الطيب ، لذا كان ما يبده وبين نور الدين أكثر من الصداقة . كان مزيجا من الصداقة والاخوة والتقدير ، وحق له بناء على هذا كله أن يقول لأولاد نور الدين بعد وفاته : « انتو متعرفوش نور الدين .. أنا عرفته ، أنا عرفته .. شفت سره .. شفت نجمه يطلع ويغيب » .

ان الشخصيات الجميلة فى الرواية كثيرة ولولا خشيتنا أن تطول الدراسة أكثر من هذا لوقفنا عند شخصيات أخرى مثل : زوجة الشيخ ، تريزا ... وغيرها .

ولا يكتمل الحديث عن روايتنا الا بالحديث عن اللغة ..

واللغة فى روايتنا ليست شعيرية كلفة الملاحم الغربية ، كما أنها تختلف عن لغة السير ، من حيث أن لغة السير تصانى فى الركاكة والاختطاف الدعوى والألفاظ العامية نظرا للاضافة الدائمة من الرواة لها . ومن حيث عدم اعتمادها على التضمينات الشعرية كسمة أساسية فى بنائها اللغوى ..

اللغة فى روايتنا لغة روائية جيدة ، وكرامها صانع ماهر ، يعرف كيف ينتقى اللفظ ، ويصوغ الجملة لتعبر عما يريد .

فى بعض الأحيان حين يصبح الموقف جليلا تسمو اللغة الى ما يشبه الشعر ، والمقطع الخاص بصلاة نور الدين فى البربى دليل على ذلك ، لكن فى أحيان أخرى حين يتطلب الموقف تعاملات واقعية نرى اللغة تختلف ، وعلى سبيل المثال نأخذ هذا المقطع الذى يصف بداية رحلة العودة بالقطار الى الأقصر بعد انتهاء العام الدراسى :

« كان رصيف قطار الصعيد مشحونا بالبشر والامتعة . وحين بدأ القطار يتحرك من بعيد . أخذ الجميع فى التحفز للقفز على أبوابه وشبابيكه . وتمالت الصيحات كبداية لأشياء أخرى قد تنتهى بمعارك . ترك محمود البنات بجوار العفش وجرى مع صليبه وحسن ليقفز الى الدرجة الثانية حيث سيجلس البنات ، قفز كل منهم من شباك وحين وصلت أقدامهم الى الأرض تبينوا الامكان لجالس . طلب من صليب ان يقفز ثانية ليعود بالبنات ويعددها ربنا يسهل ... رائحة العرق تملأ المكان ولكن لا أحد يشم فالمجميع مشغول فى وقفته .. الخ » (٢٤) .

اننا هنا امام نقطة واقعية لا تحتاج لشعر أو صور بيانية ، مفرداتها: القطار والقفز والعفش والعرق .. كما أننا نحس فى اطلاق لفظ « البنات » على فتيات الأقصر المصاحبات للرحلة نظرة الرجل الصعيدى الكبير الى حريمه ، وضرورة رعايته لهن . وللمس فى التعبير « ربنا يسهل » الروح المصرية التى تربط كل شئ فى حياتهما بالله ..

باختصار يمكن القول ان اللغة الروائية تتنوع تبعاً للموقف ، وهذا من عناصر اتوحيق فى الرواية .

وتتنوع لغة الحوار أيضا بتنوع الشخصيات واختلاف مستواها الثقافى والموقف الذى تحتل فيه . فالكلام بين الشيخ الطيب ونور الدين لا يكون الا بالقصصى الأقرب للشعر لأنه حديث الأرواح ، وهذا جزء من حسد الشيخ الطيب لبطل روايتنا يوضح هذا :

« يا نور الدين الحب طريق مخوف بالمخاطر ومن أرادنا فلا بد أن يخاطر . وطريقنا طريق الحب .. فهو نور السماء وروح الأرض وقلب الانسان .. من لا يعرف حب الناس لا يعرف حب الله » (٢٥) .

أما الحوار مع بقية الناس فيكون باللهجة العامية المصرية ، وهذا مقطع حوارى بين نور الدين ومنوفى (أحد أبناء الأقصر) الذى كان يريد قتل ابنته « عزيزة » لأنها حملت سفاحا ممن تحب :

« فك البنت يا منوفى

« يا شيخ نور الدين ..

« فك البنت يا منوفى .. البنت متمتعيش

يوم فرحها .

« بتقول آيه يا شيخنا ؟

« يقول فك البنت وليسها وتعالى مايا ، أنا

حكمت كتبها النهارده .. دلوقت .

« مش أعرف على مين ؟

« يونس ود مصليحي » (٢٦) .

إن الفرق بين اللغة فى هذين المقطعين يبرز لنا تماما مدى تنوع لغة الحوار فى روايتنا ، وكيف تسهم فى إبراز ملامح شخصية المتكلم .

غير أننا نأخذ على اللغة عموما فى الرواية ما يأتى :

● تكرار إن ، انه ، قد .. مما يرفع صوت التقريرية فى بعض المواضع .

● غياب علامات الترقيم فى أحيان كثيرة .

● كتابة لغة الحوار كما تنطق ، دون مراعاة لطريقة رسم الكلمة الذى يسهل قراءتها وفهمها ، وعلى سبيل المثال يقول الكاتب : حكمت ، وحكلم .. مع أن الحاء هنا = سوف ، والمفروض أنها حين تشبك فى أكتب تصبح بهـ هذه الصورة : حاككتب ، والأمر نفسه فى : حاكلم ..

الهوامش

(١) لم يشر القزوينى ولا ابن اياس الى هذا السبب ، راجع أحداث عام ٦٥٨ للهجرة فى كتاب السلوك لمحنة دول الملوك للقزوينى (تحقيق د. محمد مصطفى زيادة) ج ١ ، قسم ٢ ، القاهرة ١٩٥٧ ص ٤٢٦ وبدائع الزهور لابن اياس (تحقيق محمد مصطفى) ج ١ ، قسم ١ ، القاهرة ١٩٨٢ ص ٣٠٨ .

(٢) وبالنسبة للإطال غير القائلين نحد أن أم السيد البدوى عندما وضعت رأت فى اللثام من يقول لها « أيشرى فتدولت غلاما ليس كالفلسان » ، انظر د. سعيد عبد الفتاح عاشور ، السيد البدوى شيخ وطريقة ، أعلام العرب عدد ٥٨ ، القاهرة ، بدون تاريخ ص ٤٥ .

(٣) سيرة عنتر بن شداد ، طبعة صبيح ، القاهرة ، ١٩٦١ ، المجلد الأول ، ص ١٢٧ .

(٤) د. كامل مصطفى الشبيبي : الصلة بين التصوف والتشيع ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٣٩٤ عن

نلمات الأساس للجامى .

ويقول : متجيش ، مع أن الميم فى أول الكلمة هى ما النافية ولو كتبها ماتجيش لكان نطقها وفهمها أسهل .

ويقول : « متعليش » مغفلا الواو التى ينبئ ان ناسي يعد العاف لتبيين اصل العلم « ما موييش » وبنت السداب عند اعاده طبع الرواية يهتم بهذه الملاحظات البسيطة ، التى يدلها ان يضيف ولو قليلا لروايته .

وتقودنا الملاحظات على اللغة الى ملاحظات أخرى طفيفة ، نذكرها فيما يلى :

● جعل المؤلف بطله ينفرد بعبثيات قبل دخوله بها بعلم ابويها ، واعتد أن هذه مبالغة غير ممكنة فى ظل الظروف التى عاصرها البطلان .

● معالجة المؤلف لطريقة عودة نور الدين بالجمال المسروقة ، وما سرق من قبل ، وما ولدته التوق خلال فترة الخطف تنطوى على مبالغة شديدة ، لأن قيادة هذا العدد الضخم من الجمال فى مكان وعز كهذا مستحيل على فرد واحد ولو كان نور الدين .

● ذكر المؤلف فى الفصل الخاص بمرض محمود أنه مصاب بتمونيا ، وكان هذه الكلمة معروفة من كل خلق الله ، وكان أفضل لو ترجم هذه الكلمة .

لكن لندع هذه الملاحظات الهامشية جانبا ، ولنقل كلمة أخيرة فى هذه الرواية ..

إن مسيرة نور الدين عمل روائى فله ، لم تشهد حياتنا الثقافية مثله منذ فترة غير قصيرة ، وقد سجل لصاحبه بداية رائعة لكاتب يمكنه أن يضيف الكثير .

(٥) د. سمير عبد الفتاح عاشور : م . س . ص ٦٦ - ٧٤ .

(٦) د. الشيباني : م . س . ص ٩٤ .

(٧) م . س . ص ٦٥ عن المسعودي ، ومقاتل الطالبيني .

(٨) أحمد شمس الدين الحنابلي : سيرة الشيخ نور الدين ، القاهرة . ١٩٨٧ ، ص ٩٣ .

(٩) م . س . ص ١٠٠ .

(١٠) م . س . ص ٣٠٣ .

(١١) م . س . ص ٣٢٩ .

(١٢) م . س . ص ١٨٣ .

(١٣) م . س . ص ٧٢ .

(١٤) م . س . ص ٨٤ .

(١٥) م . س . ص ٩٦ .

(١٦) م . س . ص ٦٩ .

(١٧) م . س . ص ١٠٢ .

(١٨) م . س . ص ١٩٤٠ .

(١٩) م . س . ص ١٩٤ . والعلم اللدني هلم وهي يهبه الله أن شاء من عباده ، وهو صفة من صفات صفة

الشيعة وولاية الصوفية ، ويستطيع صاحب هذا المصطلح أن يعرف ما لا يقدر البشر عليه . انظر الشيباني ، م . س . ص ٣٨٠ - ٣٨٤ .

(٢٠) الملحة في المفهوم الغربي تسمى عملاً قصصياً شعرياً ، له صفة الطول ، يدور حول أحد الأبطال ، الذين

يمثلون بعداً قومياً للأمة التي أبدعته . انظر في ذلك أرسطو طاليس ، في الشعر ، ترجمة د. شكري عياد ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ١٣٠ ، د. سعد الدين الجيزاوي ، الملحة في الشعر العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٤ .

(٢١) سيرة نور الدين ، ص ٢٢٨ .

(٢٢) م . س . ص ٣٢٧ .

(٢٣) م . س . ص ٢١٢ .

(٢٤) م . س . ص ٢٢٤ .

(٢٥) م . س . ص ٣٩ - ٤٠ .

(٢٦) م . س . ص ١٨٣ .

(٢٧) م . س . ص ١٥٦ .



العمارة الشعبية في أحوال الصعيد

محمد حسين هلال

قامت اللجنة الثقافية بنقابة الفنانين التشكيليين بتقنين عرض بالشرائح
الفيلمية الملونة (السلايذ) لنماذج من العمارة والفنون الشعبية في اعلى الصعيد
بالأقصر وأسوان والنوبة يوم السبت ١٩/٩/١٩٨٧ •

وقد قدمت الشرائح الفنانة / صفية حلمي حسين من مجموعتها الخاصة ، إضافة
الى مجموعة أخرى معارة من مجموعات مركز دراسات الفنون الشعبية ، علاوة
على مجموعة الفنان الراحل عبد الفتاح عيد الذي عرف بنشاطه في تسجيل
مختلف مظاهر الفنون الشعبية التشكيلية والحرف البيئية ، بالإضافة الى فنون
العمارة في مختلف أنحاء مصر •

والشرائح ، حيث استهل حديثه بالطرق لبداية
الاهتمام بالفن الشعبى ، ورصد اهتمام علم
الفولكلور بتسجيل الظواهر الفنية والابداعات
التي يستخدمها أو يتناقضها الناس البسطاء
فى البيئات غير الصناعية ، والتي لم تسيطر
الآلة على أساليب الانتاج بها •

وتطرق من ثم الى التفرقة بين نوعين من
الانتاج - على حد قوله - مع انتشار الآلات بعد
الثورة الصناعية :

١ - الطريقة الحرفية اليدوية •

٢ - طريقة الانتاج الصناعى الآلى الغزير

ومن الطريف أن الفنانة / صفية حلمي
حسين لجأت الى هيئة اليونسكو تطلب استعارة
شرائح عن الحياة الشعبية فى النوبة قبل
التهجير ، فقدمت لها اليونسكو فيلما اسمه
(النصر فى النوبة) حيث تبين أنه يحكى قصة
التعاون الدولى من أجل انقاذ آثار النوبة
واسوان فى حقبة الستينيات ، مدته ٢٥ دقيقة ،
ولم يحو شيئا عن الحياة الشعبية ! بيد أنه
قد تم عرض الفيلم قبل الشرائح الملونة الخاصة
بالفنون الشعبية •

وقد قام الأستاذ / صبحي الشاروني الناقد
الفنى بتقديم العرض والتعليق على الفيلم

شعبيا رغم منافسة التلاجات والأواني الزجاجية
ومنتجات البلاستيك .

ومهما يكن من أمر هذا التحول من عدمه فقد
بدأ العرض بتقديم عمارة منطقة (الجرنه) غرب
الأقصر ، ثم عمارة مسكان جبل الجرنه الذين
يعيشون على التقييب عن الآثار ، وهي نمط من
العمارة يختلف عن عمارة السهل القريب من
النيل حيث تكثر الحشرات . والزاوج من
العقارب والثعابين في القسم الجبلى مما يفرض
نوعية من البناء تحمى الانسان وحاجياته من هذه
الهوام ، فمثلا بينما يهتم سكان السهل القريب
من النيل بتربية الحمام واقامة أبراجه نجد أن
سكان المنطقة الجبلية لا يهتمون بتربيتها لأنها
غذاء للحيات والعقارب . وهناك نمط آخر
من العمارة يتعلق بطبيعة تلك البيئة ويختص
بحماية الأطفال الصغار ، والمأكولات المخزنة
من لسعات العقارب ولدغات الثعابين ، ونفث
السيموم فيها ، حيث يبنون خارج البيت عمودا
سميكا نسبيا من الطوب اللبنى يقام في أعلاه
جزء يشبه الزهرة يرتكز على ذلك العمود ، وله
حافة مرتفعة نسبيا ، مصممة جو على هيئة
مشبكات ، تحمى الطفل الصغير من السقوط ،
ويمنع - هذا الشكل من العمارة - فى ذات
اللحظة وصول الحشرات اليه أثناء انشغال
الأم فى عملها ، وقد يستعمل أحيانا فى حماية
مأكولات يخشى من زحف الهوام إليها . وقد
انتقل العرض بعد ذلك الى مباني مدينة الأقصر
القديمة التى كانت لا يقل ارتفاع الطابق فيها
عن أربعة أمتار ، وهو الارتفاع الملائم لمناسخ
الحار قبل أن تؤدي الضرورات الاقتصادية الى
التنازل عن الشكل الملائم للبيئة لتخفيض الأسقف
الى أقل من ثلاثة أمتار . ثم الشكل المتميز
للمشربيات وأسوار الشرفات ، وهي عبارة
عن خشب مفرغ بطريقة زخرفية بواسطة المنشار
« الأركت » وليس بطريقة الأخشاب المخروطة
التي عرفتها القاهرة القديمة .

وتطرق العرض أيضا الى ضون وعمارة غرب
أسوان حيث تبدأ قرى النوبة التى لم يفرقها
السد العالى فقدمت الفنانة صليحة حلمى شرائح
للأزياء المزخرفة مثل البرقع والشال والطواقي (جمع
طاقية) وبعض أنواع الخلى ثم أنواع من العمارة

والأخير هو الذى يقدم نسخا متشابهة بالآلاف
من السلسلة الواحدة ، وقد بدأ الالتفات الى
أهمية بقيمة هذه الحرف والفنون الشعبية
بعد التهديد الصناعى لها .

وتوقف الأستاذ / صبحي الشاروني عند
الحرف الشعبية فى مصر حيث أبرز أن هذه
الحرف الشعبية إنما تلبى احتياجات اجتماعية
اقتصادية ، وكذا استخدام علم ، وهناك طلب
عليها ، فضلا عن قيمتها الجمالية لدى الطبقات
الشعبية ، لما يتطلبه هذا الانتاج من مهارات
وعرفة بالتقاليد الجمالية والدق الصام
للمستهلكين .

هذا وتضم الفنون الشعبية التشكيلية ،
المنتجات الفخارية والخزفية ، والتصوير
الجدارى (مثل رسوم الحج) والعمارة
والزخارف على الجلد والورق والملابس والزجاج
المعشق والحفر على الخشب والصواني ، وأعمال
السجاد والكليم والحصر والآثاث الشعبى
والعرائس والدمى ورسوم الوشم ، علاوة على
الفنون الشعبية التى تجمع بين التشكيل والنص
المنطوق ، كالتمثيل بالدمى والعرائس ، كما
فى الأراجوز وخيال الظل .

وقد لفت الأستاذ الشاروني الأنظار الى أنه
أمام المنافسة الشديدة الشرسة للانتاج الصناعى
الرخيص الثمن الوفير العدد تحولت بعض
الصناعات والفنون الشعبية التشكيلية فى مصر
الى صناعات سياحية ، يقتنيها السياح الأجانب
وأبناء الفئات القادرة اقتصاديا لاستخدامها
كديكور لتزيين مساكنهم المؤتة تائيدا فائرا من
انتاج المصانع الحديثة .

وهو وضع أدى الى تدهور بعضها لأنها فقدت
ارتباطها بالضرورات الأصلية لاستعمالها ، حيث
اتجهت الى الطرافة وحدها ، التى يبحث عنها
السائح ، مثل النقش على النحاس وقطعيه ،
والنسيج المضاف (الحياصة) . . . الخ ، بيد أن
هناك جزءا لم يتأثر بهذا التحول الصناعى من
الصناعات الشعبية ، فهناك على سبيل المثال -
صناعة القلل والبلايص لا زالت تلبى احتياجا

وجيزة ، مؤكداً أن بعض النوبيين بدأوا يبنون بيوتهم التقليدية فوق الجبل خلف هذه المباني النمطية بالأسلوب المصاري نفسه مع استخدام زخارفهم التقليدية !

ولكن أحدا لم يسجل هذا التطور الجديد ، ولم يرصد بعد هذا المسلك الذي بدأ النوبيون يتهجون به استقراهم في مهجرهم .

وأضاف آخر مشيراً في تعليقه الى ما يحدث من فوضى تقام على أساسها المباني الحديثة ، حيث تبني من الزجاج والمعدن والذي لا يتناسب مطلقاً وطبيعة بيئتنا في مصر !!

وهو تعليق يذكرنا بعبارة طالما كررها - وما زال - المهندس العالمي المصري المعروف، حسن فتحي الذي كتب يوماً حول ذلك الأمر موجهاً حديثه الى المختصين قائلاً : من السفه أن نقيم عمارات من الألومنيوم والزجاج تخزن الحرارة كالأفران الشمسية ، ثم تستهلك مئات الأطنان من الوقود لتبريدها ، !!

النوبية التقليدية الحلاة بالزخارف ، ابتداء من زخارف الزواج التي تعلو بها حجرة العروس وفراشها ، ثم واجهسة المنزل التي تزخرف من الداخل والخارج بطريقة خاصة في مناسبات الزفاف ، ثم مختلف الزخارف الخاصة المتعلقة ببقية المناسبات كالحنج والسفن للعمل بعيداً عن الثوبه .

ومن الملاحظات القيمة التي أوضحها الأستاذ صبحي الشاروني أن المباني يقوم بها الرجال ، بينما الزخارف يختص بها النساء فقط .

واستمر العرض في تقديم مجموعة من الواجهات المتميزة بزخارفها المعمارية والنحت البارز عليها الذي يجعل منها تحفاً معمارية بديعة .

وفي ختام العرض شاهدنا المباني النمطية المشوهة التي أقيمت بنجع حمادى لتكون بديلاً لهذه العمار الشعبية الجميلة ، وقد علق أحد الحاضرين من الذين زاروا هذه المنطقة منذ فترة

★★★

قالوا في الأمثال :

عن الذئب :

- ذئب يصعبس ولا سبع نايـم . (الكويت)
- ذئب امهرول أحسن من سبع وجعان . (العراق)
- ذئب نشناش خير من عشرة رقود . (الجزائر)
- الذئب المعجوز لا يفزعه الصراخ العالي . (الدانيمارك)
- من يحتفظ بأبن الذئب سوف يقطع أرباً أرباً حينما يعود الذئب لأخذ ابنه . (فارسى)
- سوف يتقاضى الذئب أجراً ضئيلاً اذا استخدمناه كراعى . (روسى)
- قد يفقد الذئب أسنانه ، ولكن لا يفقد طباعه . (ايطالى)

الفكر التركي

أقيم بالقاهرة مؤخرا المؤتمر الدولي الثامن للفن التركي ، على مدى اسبوع كامل في الفترة من الجمعة ٢٥/سبتمبر حتى الخميس الأول من أكتوبر ١٩٨٧ ، بمبنى جامعة الدول العربية ، علاوة على إقامة مجموعة من المعارض التي أقيمت بعدد من المتاحف والمنشآت التي تعود الى فترة الحكم العثماني لمصر مثل :

١ - قلعة صلاح الدين (بالقلعة) حيث أقيم معرض صور لأعمال المعباري التركي الشهير معيار سنان (١٤٨٩ - ١٥٨٨ م) .

٢ - متحف الفن الاسلامي (باب الطلق) قاعة الفن التركي .

٣ - متحف قصر المنيل (المنيل) حيث ضم معروضات من الفن التركي ، وبعض أعمال الخطوط التركية والزخارف .

وقد تولت السفارة التركية بالقاهرة مع وزارة الثقافة المصرية ممثلة في هيئة الآثار بإدارتها المختلفة مهمة الاشراف التام على المؤتمر .

وقد جاء المؤتمر - في واقع الأمر - صورة مشرقة لمصر ، حيث كان التنظيم على درجة عالية من الدقة ، اذ تم توزيع الدعوات والبرنامج على المدعوين قبل انعقاد المؤتمر بفترة كافية ، كما كان الاستعداد كبيرا والههم منطقتة على انجاح هذا المؤتمر الدولي .

حضر الجلسة الافتتاحية للمؤتمر الأستاذ الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة، والدكتور أحمد قنوي رئيس هيئة الآثار ، وسعادة سفير تركيا بالقاهرة الأستاذ/ لنديراهنون ، والأستاذة الدكتورة/سماء ماهر عمينة كلية الآثار سابقا وعضو مجلس ادارة هيئة الآثار ، وعدد من السفراء الممثلين لدى جمهورية مصر العربية ، حيث اشترك في هذا المؤتمر ست عشرة دولة من مختلف أنحاء العالم .

بالدليل القاطع أن التعاون بين مصر وتركيا لهو الآن حقيقة واقعة . واختتم كلمته بالقول : تحياتي ومحبة وطننا لكم .

وتلى ذلك كلمة الأستاذة الدكتورة/سعاد ماهر عميدة كلية الآثار سابقا ، وعضو مجلس ادارة هيئة الآثار المصرية ، حيث أفاضت بأساليب قائلة : باسمي وباسم الآثار المصرية أحياكم ، ثم أضافت نبذة حول الفن التركي قبل الاسلام ، قد تغيب عن الكثيرين من الأتراك أنفسهم - على حد قولها - حيث ترى الدكتورة سعاد ماهر أن الفن التركي قد وجد قبل الاسلام بخمسة قرون في حثاى منشوريا ، من مخطوطات احتوت على كتابات علمية ، واحتوت أيضا على رسومات نباتية ، كما عرفت هذه المخطوطات التجليد الذى كان يصنع من جلود الحيوانات .

أما عن الأتراك فى الدول الاسلامية ، فليس من شك فى أنهم كانوا من بناء الدولة الاسلامية، بدءا من الدولة الفزنوية ، التى تنسب الى محمود الفزنوى وعاصمتها ملكة (غزنة) ، كما عرفت الدولة الاسلامية (فتون السلجوقية) هؤلاء الذين كانوا يحكمون نيابة عن الخليفة .

وفى هذا الصدد تنوه الدكتورة سعاد ماهر - بل تؤكد على حد قولها - الى أن ما عرف باسم الدولة العثمانية ، ما هو الا تسمية سياسية للدولة ، فقد غلب على الفن اسم الاسلام ، ولم يعرف باسم الدول الاسلامية المتعاقبة الا فى مجال التفرقة بين دور كل دولة وأخرى من تلك الدول ، وأخذت من ثم فى الإشارة الى دور الدولة العثمانية فى الفنون المختلفة ، حيث رأت أن الفن التركى لم يترك صغيرة أو كبيرة ، الا وأدلى بدلوه فيها ، بدءا من الخط العربى ، وما تركه العثمانيون فى هذا المجال بدع وجليل .

ومازلت أذكر قولاً ماثورا يخدم تلك الإشارة التى ذكرتها العالمة المصرية الكبيرة فى مجال الخط ، تقول المبصرة الشائمة « نزل القرآن الكريم فى السعودية ، وقرئ فى مصر ، وكتب فى تركيا » .

وقد بدأ المؤتمر بآيات من الذكر الحكيم ، ثم جاءت كلمة الدكتور/أحمد هيكل وزير الثقافة ممبرة عن الترحيب والحقافة ، ومركزة على أهمية اللقاء بالقاهرة ، بلد الحضارة ، والتى تحوى بين جنباتها الكثير من مظاهر الفن التركى .

كما وجه الى المؤتمر تحيات السيد رئيس الجمهورية ، ومباركته لهذا الجمع على أرض القاهرة قلب العالم الاسلامى ، مع تمنيات التوفيق باقامة خصبة وممتعة بالقاهرة مشفوعة بأمل أن يحمل أعضاء المؤتمر من الأماندة الأجلاء الى جامعاتهم ومعاهدهم خلاصة ما انتهوا اليه من أبحاث ودراسات ، وأن يتقلوا - فى النهاية - الى حكوماتهم وشعوبهم أصليق تحيات شهب مصر وأمنيات الرئيس حسنى مبارك . وجاءت كلمة الدكتور أحمد قنديل رئيس هيئة الآثار لتؤكد على أهمية هذا اللقاء لكل من البلدين ، ولتقيم جسرا من العلاقات الطيبة والمودة بين الشعبين ، ذلك المؤتمر الذى طاف سبع عواصم عالمية من قبل ، ليستقر أخيرا فى القاهرة التى تضم أكبر عدد من الآثار التركية منذ عهد السلطان سليم الأول ، وحتى آخر عهد أسرة محمد على فى مصر . وتحدثت - فى النهاية - عن دور مصر فى حفظ الآثار على مر العصور ، خاصة الآثار التى تنتمى الى العصور الاسلامية المتنوعة الدالة على دور مصر فى الحضارة الانسانية .

وتجىء كلمة سفير تركيا الأستاذ/كنديميرانهون الذى حيا دور مصر ، والتعاون الصادق والجهد الكبير الذى بذل لانجاح هذا المؤتمر ، وأكد على أن العلاقة بين بلدينا لهى من أعرق العلاقات فى العالم ، وأضاف أن معنى هذا اللقاء يتمثل بلاشك ويتأكد فى التحيات العميقة من الرئيس التركى كنعان أفرين الى الشعب المصرى ، وإلى الرئيس مبارك .

وأكد سيادة السفير على أن اقامة مؤتمر الفن التركى بالقاهرة يعد علامة بارزة على طبيعة العلاقة بين الشعبين المصرى والتركى ، كما أن اجراء الأبحاث والدراسات المختلفة فى اللغة والفلسفة والأدب والأخلاق والحضارة ليثبت

سنان باشا ، والمخدومية ، وضريح الملكة صفية ، وترميم آثار مدينة رشيد التي ترجع كلها إلى العصر التركي من حصون ومساجد وأسبلة ومنازل ومنشآت .

واختتمت الدكتوروة سعد ماهر كلمتها بالتاكيد على أن هذا كثيرا من قليل مما انتجته تركيا ، وباق على من الزمن .

وقد ذكر ذلك الدكتور / محمد مصطفى مدير المتحف الإسلامي الذي لبي طلب رئاسة هذا المؤتمر كأكبر الدارسين صفًا ، وأحد المؤسسين للمؤتمر الدولي للفن التركي ، منذ المؤتمر الأول الذي عقد في أقرة منتصف أكتوبر ١٩٥٩ ، منذ ثلاثين عاما حيث تنقل المؤتمر خلالها في العواصم المختلفة قبل أن تسعد بعقدته في القاهرة .

وقد تحدث الأستاذ الكبير عن خواطره حول هذه المؤتمرات ، ومجموعة الدراسات التي يحرص المشتغلون بالفن التركي على الافادة منها ، كما رحب في النهاية بالمزلاء الأتراك ، كما رحب ببقية الزملاء من بقية أقطار العالم ، وتمنى لهم اصدق التحية ، واقامة طيبة بالقاهرة .

وبعد كلمة قصيرة من مسكرتير السفارة التركية بالقاهرة القسم المؤتمر الى عدد من اللجان توزعت على أربع قاعات ، حيث كان نصيب العمارة بإيجازها ، ودراساتها قاعتين من القاعات السبالة الذكر ، بينما اختصت القاعة الثالثة (ج) بما سمي بالفنون الفرعية مثل أبحاث (الخزف - المعادن - مختارات من الفنون) واختصت القاعة الرابعة (د) بالأبحاث التي تتعلق بـ (التصوير - الرسوم - الزيتية - التسييج والسجاد) .

وقد تميز هذا المؤتمر بدرجة عالية من الدقة والتنظيم ، كانت أبرز مظاهر هذه الدقة هي طبع البرنامج قبل انعقاد المؤتمر بوقت كاف وتوزيعه مع الدعوات ، كما وزع على المعنوين والمشاركين كتاب مطبوع (مودع بدار الكتب تحت رقم ١٩٨٧/٥٧٩٦) يحتوي على ملخصات الأبحاث والدراسات ، كما وردت من الباحثين مع توقيعاتهم

وهي عبارة موجزة ذكية تفسر إلى دور رفض الألف في خدمة النص القرآني على مستويات : التلقي والاستقبال ، والتجويد والترتيل ، وإخط والكتابة .

ومن إخط إلى العمارة التي تتبدى في المساجد الإسلامية إلى المنازل بحيث يوجه في مصر الكثير من أنماط المنزل التركي ، وخاصة في مدينة رشيد التي يمكن أن تعد مدينة تركية ، حيث كانت الفجر التجاري المهم في فترة حكم العثمانيين في مصر ، وكانت تستقبل الولاة الوافدين من الأستانة ، كما كانت تودعهم عند انتهاء خدمتهم أو عزلهم . وهناك القلاع والأسبلة والمنشآت التجارية والبيوت الشهيرة التي يتميز المخطط فيها بأنه على هيئة زاوية قائمة ، ولهذا التصميم وظائف متعددة منها أن لا يرى الداخل من يصنع الدار ، وهناك أيضا الحرمك التركي الذي تصنع منالته من حط الخشب الذي ترقى النساء الشارع منه ، ولا يراهن من بالطريق ، مثل المشربية .

وهناك أيضا السجاد الذي تفتنت تركيا فيه ، وهناك أنواع معينة تنسب إليها في العالم كله مثل سجاد (أزمير) وسجاد (تشنماني) وهي تسمية تعني السجاد والأقمار . كما أن هناك التسييج التركي المشهور ، فما زال حتى الآن النوع العالي الثمن المصنوع من الفضة والذهب مثل الجولان والأيسلون . هو حنطة تركيا حتى الآن . بالإضافة إلى المعادن ، فما زالت جميع أدوات المائدة - على حد قول الدكتوروة سعد ماهر - التي تصنع من الذهب والفضة ، ومن المعادن الأخرى أيضا ، ما تزال تحتفظ بالطابع التركي حتى الآن سواء كانت من الأشكال التجريدية أو ما تطور عنها بعد ذلك من الأشكال النباتية .

وهناك بالإضافة إلى ذلك المجوهرات التركية ، التي ما زال لها اللمعة في تلك الصياغة . ولهم نفس الأستاذة المصرية أن توجه الفكر والتقدير للدكتوروة أحسن تقدير ، حيث أشادت بفنونه في القيام بترميم الآثار عامة ، والتركية منها خاصة لأول مرة في عصرنا الحديث ، مثل إصلاح مسجد

- ١ - المنزل التركي والمنزل العربي
د • نور أمين •
- ٢ - نوع من النسيج الشعبي التركي
د • عرفان انور اوغلو •
- ٣ - طراز الأبنية العثمانية
د • عادل شريف علام •
- ٤ - احتفالات كسوة المحل في العصر العثماني
د • هويلا تركان •
- ٥ - دراسة تحليلية للتأثيرات الأوربية والتركية في لوحات وثياب السلطان سليمان الشخصية
د • جودج الايرووز كابلي •
- مع اشارات خاصة الى تطور غطاء الرأس
العامة السلطانية •
- ٦ - سجاد ونسيج الأناضول الشعبي
د • ناريمان جودجناي •
- ٧ - النخيم التركية
د • نورهان اتاسوي •
- ٨ - موقيفة المسكة وبرج الحوت في الفن الإسلامي وتطورها في تاريخ الفن
د • اوژكان اوتجورول •
- ٩ - اشغال الأوية التركية في متحف قصر النيل بالقاهرة
د • سميرة حسن الباشا •
- مع اشارات الى تطورهما من حرفة شعبية تنتشر بين الريفيات وسيدات الطبقة المتوسطة الى أنواع تبدل زخارفها على ذوق لسيدات الطبقة الارستقراطية في طريقة التصميم والتفنيد

على تلك الملخصات كاعتماد لها ، بالإضافة الى عناوين مراسلاتهم ، مما مكن الكثيرين من متابعة أبحاث المؤتمر الذي كانت اللغة الانجليزية هي السائدة على دراسات ، وبذلك توفر لهذا المؤتمر الكثير من شروط الضبط العلمي ودقة التنظيم ، من ذلك اعتماد الكثير من الدراسات على مختلف وسائل الايضاح والتوثيق ، كالشرائح الفيلمية (السلايدز) حيث استخدمت أكثر من آلة عرض (بروجكتور) لزيادة التوثيق ، ولعرض الشرائح ذات التفاصيل الاجمالية ، وأخرى لبيان التفاصيل الدقيقة في الوقت نفسه ، كما استخدمت أجهزة التسجيل الصوتية ، بالإضافة الى الصور المطبوعة (النيجاتيف) علاوة على النماذج المجسمة ، من عرائس وتماثيل ونماذج خزفية .. الخ ، واستخدام شرائط السينما وغير ذلك من لوحات وخلافه •

وقد تبنت دقة التنظيم والاعداد الجيد خلال اللقاءات الفنية والاحتفالات المختلفة التي أقامتها هيئة الآثار المصرية بالتعاون مع السفارة التركية بالقاهرة •

وإذا انتقلنا الى الأبحاث التي نوقشت في هذا المؤتمر الدولي ، فهي كثيرة وذات مجالات متعددة ، فقد بلغت الأبحاث التي عرضت في قاعات الندوات أكثر من ١٣٠ بحثا ودراسة ، دأبت حول محورين رئيسيين ، هما :

١ - العمارة • ب - الفنون

ونظرا لتوافر كتاب ملخصات هذه الأبحاث - كما أشرت - في دار الكتب القومية ، وهيئة الآثار ، ولقريب صدور طبعات الأبحاث والدراسات كاملة - كما أفادت هيئة الآثار المصرية ، ولضيق المجال أيضا ، فسأكتفي بالإشارة الى أهم الأبحاث التي تتعلق بالماثورات والتراث الشعبي :

عبارة عن دمية من الخشب على هيئة فرس
(فريسة أى المهر الصغير) بداخلها امرأة أو
رجل في زى الفرسان ، وهي رقصة غنائية
استعراضية ، وقد أوضحت الدارسة مدى تأثر
تقاليد كراكوف البولندية بهذه الرقصة من حيث
الشكل والزى ، والكثير من مظاهر الأداء الذى
قدمت له عدة نماذج مجسمة .

١١ - عجائب المخلوقات للقزوينى فى
التصوير التركى * د * فيليز شجمان
١٢ - منمنمات تركية فى عجائب المخلوقات
للقزوينى د * تاوش ماجدا

واختيار الزخارف والألوان • علاوة على رصد
الزخارف النباتية والهندسية مثل زهور الالة
والقرنفل وعباد الشمس وعناقيد العنب •
والتعرض لأسماؤها واستخدام الزخرفة فى التعبير
عن بعض المشاعر ، والألوان ، واستخدام اللؤلؤ
فى شغل بعضها •

١٠ - موكب فرسان التتار فى تقاليد كراكوف
البولندية أ - اليناموروفسكا

مع اشارات خاصة الى ما يعرف ب (رقصة
الفريسة) وهي من الرقصات الشعبية التى
ما زالت تعرفها بعض المجتمعات العربية ، وهي

القاهرة : محمد حسين هلال

● الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالاً قطرياً ، البحرين ١٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة
لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٣٥٦٠
دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، الدوحة
١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت •

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحواله
بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب •

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٤٩ دولار للأفراد ، ١٨٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد
البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولار •

● للإرسالات :

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق
* القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

الوفاء للنيل

« الندوة العلمية »

عبد العزيز رفعت

في إطار الاحتفال بالوفاء للنيل ، عقدت محافظة القاهرة - بالتعاون مع أكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا ، وبالشراكة مع عدد من الجهات المعنية والمتخصصين والمهتمين بالنيل حياة وحضارة - الندوة العلمية الثالثة عن « الوفاء للنيل » ، هذا النهر الخالد الذي ازدهرت على ضفتيه - في الركن الشمالي الشرقي من أفريقيا - أول وأعظم حضارة عرفت البشرية ، حيث تشير كل الدلائل مجتمعة إلى أن قدماء المصريين الذين عاشوا في عصر ما قبل التاريخ - في القرون التي تقع بين ٥٠٠٠ : ٣٥٠٠ ق.م - كانوا أقدم مجتمع عظيم على الأرض استطاع أفرادها أن يعيشوا لأنفسهم موردا ثابتا للغذاء ، باستئناسهم للموارد البرية من نبات وحيوان ، على حين أن تغلبهم على الممان فيما بعد ، وتقديهم في اختراع أقدم نظام كتابي ، قد مكّنه من السيطرة على طريق التقدم الطويل نحو الحضارة بفضل إرادتهم وبفضل النهر ، في الوقت الذي كانت فيه أوروبا ، ومعظم غربي آسيا ، لا تزال باهولة بجماعات مشتتة من صيادي العصر الحجري .

العلمية ، التي عقدت بفندق الميريديان بالقاهرة يوم الأربعاء والخميس ٢٣ ، ٢٤ / ٩ / ١٩٨٧ ، برئاسة اللواء أحمد حسين نائب المحافظ مجموعة من الأبحاث والدراسات تستهدف الحفاظ على النيل ، وإذكاء الشعور بالانتماء له ، في حين أنه في شقه الاحتفالي لم يتساقط جديا مع هذا الاتجاه ، فالتقصير الاحتفال في هذا الجانب على محافظة القاهرة وحدها دون سواها من المحافظات ، والتزام الطابع الرسمي في إجراءاته ومراسيمه بغير مشاركة جماهير الشعب - لا سيما هؤلاء الذين لهم علاقة مباشرة بالنهر - لن يكون ذا تأثير حاسم وفعال في بث الاهتمام بالنيل ، وإعازته وتقديره على كل المستويات ، وهو ما يجب أن نتدبره في احتفالنا القادمة ، وأن نعمل قصارانا لتهيئة سبل وعوامل النجاح له ، حتى تتحقق تلقائية المشاركة الشعبية فيه ، بما يعني تغلب الشعور بالمسؤولية تجاه النهر مانح الخير والحياة . هذا وقد سبق الندوة العلمية التي استهلكت أعمالها بالقرآن الكريم ، افتتاح

ان قصة الاضطراب الحضاري العظيم هذه لأعمال الطبيعة وأعمال الإنسان ، لقيمة أن تدفننا . إلى القيام بجهد علمي جديد لاسترداد أسماها ، وهي أسباب ليس في مقدور العلوم الطبيعية أن تقدمها لنا ، وإنما عن طريق التأمل المستنير في شواهدنا وظواهرها يمكننا أن نستكنه سر هذه الإرادة العظيمة لإيجادنا القلبي ، التي جعلت من مصر « مهد حضارة العالم » ، فليس من شك في أن الفكر المصري القديم ، بما كان يتضمنه من توفير للنهر ، يتجلى بكل وضوح في اعتراف التنوفي أمام محكمة الآلهة العظام « إني لم أدنس النهر » . ولم أضغ سبدا للمياه الجارية » يؤشر إلى أن الإحساس بالمسؤولية تجاه النهر العظيم كان متعاطيا آنذاك ، وأن الوازع الخلقي ، الذي يعوزنا الآن في تعاملنا مع مياهه ، كان متمكنا - في تلك الفترة - من كل قلب ، ولقد جاء احتفال محافظة القاهرة بالنيل - في شقه العلمي - متبنيا لهذا الطرح ، ومتجاوزا مع روح المواطنة الصالحة فيسسه ، إذ تناولت الندوة

كان رائعا بحق ان تستهل الدكتوراه نعمات احمد فؤاد - استاذ الدراسات العليا بجامعة حلوان - الندوة العلمية باستهلاله شعرية عذبة اخذت بعدها في اللهاء بحثها عن « النيل والحضارة » ، فارجمت الى نهر النيل الفضل في تعليم قدماء المصريين الزراعة والدين ، اذ عن طريق الانتظار والمراقبة والتأمل علمت الزراعة المصريين الاقدمين ان الحياة الحصبة خط صاعد ومترايط واصيل ، كما رسمت في وجدانهم عقيدة البعث والخلود ، فراحوا ينقشون على مقابرهم ومعابدهم صور الحياة الآخرة التي تصورها ، فكان الفن المصرى القديم رائعا بروعة الخلود ، خالدا يخلود الفكرة ، ومن خلال النضج والتجريد رسموا لاله الخالق اسنى صورة في العقائد القديمة « انك موجود دون أن توجد » ، ومصور دون أن تصور » ، فاذا بنا امام آية كانها هبطت من السماء ولم تصعد من الأرض ، تتضمن الاقرار التام بالوحداية ، **تلى ذلك بحث الدكتور محمد صبحى عبد الحكيم - الأستاذ بجامعة القاهرة - وهو اجابة منهجية عن السؤال الذى يعنون البحث « هل مصر هبة النيل »** ، اذ بعد ان استعرض سيادته اهمية النهر فى حياة المصريين ، وارتباطهم به ، وتوقف حياتهم عليه ، ومرحلا التفاعل المتعددة فيما بينهم وبينه ، يخلص الى أن مصر ليست فقط هبة النيل - كما قال هيرودوت - وانما هي هبة النيل والمصريين ، ولو أن هيرودوت قد عاش حتى وقتنا الحالى ، وأمعن النظر فى مراحل هذا التفاعل الخلاق بين المصريين والنهر ، لأدرك فى مظاهر المبدعة فيما بينهما قدرة الانسان المصرى على العطاء والبذل ، فمصر لا تدبى حضارتها لعبقرية المكان فحسب ، وانما تدبى بهذه الحضارة لعبقرية المكان والانسان معا .

وعن « النيل والفيضان » كان بحث الدكتور محمد عبد الفتى سعودي - الأستاذ بجامعة القاهرة - وفيه تعرض سيادته لمبغى النيل - الدائم والموسمى - وعلاقتهام بالفيضان الذى يأتى ضيفا أى قى وقت يختلف عن الوقت الذى يقضى فيه غير النيل من الأنهار ، ولئن كانت تقترن هي هبة النيل والمصريين ، فان فيضان النيل هو هبة الفيضانات الهندى ، وقد نظمت فيضاناته فى ارتفاعها وانخفاضها حياة سكان

السيد اللواء يوسف صبرى أبو طالب - محافظ القاهرة - تعرض الكتاب الذى أقيم بالمنتدى فى اطار هذا الاحتفال كما التى سيادته - فى بدء الندوة - كلمة أوضح فيها أبعاد العلاقة بين مصر وأفريقيا ، منطلقا فى ذلك من مرتكز من أهم مرتكزاتها هو نهر النيل ، كما تناولت كلمته إنجازات محافظة القاهرة حول النهر ، ووعدا بالاستمرار فى الاحتفال بالنيل ، والمحافظة على شطآنه ووديانه من التعديات ، وعلى مياهه من التلوث ، **وقد أعقبت كلمة السيد المحافظ كلمة الدكتور بطرس غالى - وزير الدولة للشئون الخارجية - وفيها تناول سيادته علاقات مصر التاريخية والسياسية التى تتوارى فى دوائر متعددة من أهمها الدائرة الأفريقية ، حيث الانتداه للنيل انتماء حياة وبقاء ومضير ، الأمر الذى يدعو الى ضرورة التعاون الوثيق بين دول حوض وادى النيل. التمسع المرتفعة على مياهه (زائير - رواندا - بروندي - أوغندا - كينيا - مروفيا - أثيوبيا - السودان - مصر) والعمل فيما بينها على انشاء مجموعة اقتصادية اقليمية تكون نواة لسوق افريقية مشتركة على غرار السوق الأوروبية ، تلت هذه الكلمة كلمة السيد سفير النيجر وعميد السلك الدبلوماسى الأفريقى بالقاهرة ، وفيها أشاد سيادته بالعلاقات المصرية الافريقية ، ودور مصر الرائد فى تنميتها ، كما أكد على ضرورة السعى الحثيث على كل المستويات للربط بين دول حوض وادى النيل حفاظا على المصالح المشتركة بينها ، **بعد ذلك التى الأستاذ الدكتور محمد عبد الهادى - رئيس أكاديمية البحث العلمى - كلمة ركز فيها على اهمية النيل فى حياة مصر ، وضرورة الحفاظ على مياهه ، كما أشار سيادته الى الجهود العلمية والبحثية لأكاديمية البحث العلمى تلك التى تتعلق بالنهر ، كما نوه بجهود الجامعات ومراكز البحوث العلمية فى هذا المجال ، كما التى السيد المهندس عصام راضى - وزيرى الرى - كلمة أوضح فيها دور النهر فى الحضارة المصرية القديمة ، وإنجازات الانسان المصرى على شطآنه وديوانه ، مؤلّا الاستنبذ العالى ودوره المهم فى الحفاظ على مستوى ثابت للنباه اللازمة للزراعة غناية كريمة ، كما دعا الى استغلال النهر الاستغلال الأمثل ، والاستفادة من كل قطرة ماء داخل البلاد ، **ولقد******

تصاندى لهذا الموضوع ذى الأهمية البالغة الأستاذ / سيد موسى - رئيس هيئة تنشيط السياحة - فقرر سيادته أن فضل مصر على النيل لا يقل عن فضل النيل على مصر ، فولا هذا الفضل - على حد قوله - ما عني أحد بالحديث عن هذا النهر العظيم ، وإذا كانت خريطة مصر البشرية والاقتصادية والسياسية ترتبط بالنيل ، فنان خريطة السياحة أعظم ما تكون ارتباطا بهذا النهر ، فالنيل والسياحة ليسا غير وجهين لعملة واحدة ، أو هما من المفروض أن يكونا كذلك ، وإن كان النيل كمنتج سياحي - لا وسيلة للاستخدام السياحي فحسب - لم يستخدم بعد ، وهذا بالقطع - كما يرى الأستاذ سيد موسى - يستلزم قيادة متقدمة فى قطاع السياحة ، فضلا عن تضاعف جهود كل المعنيين بالنهر مع هذه القيادة على كل المستويات ، وبهذا اختتمت جلسة العمل الثانية أعمالها لتبدأ جلسة العمل الثالثة فى صباح اليوم التالى - الخميس ١٩٨٧/٩/٢٤ - وقد استهلها المهندس محمد عبد العليم - وكيل أول وزارة الري - بدراسة علمية رائدة عن « تطوير نهر النيل » وفيها قدم سيادته مجموعة من الاقتراحات لتطوير النهر بغية التوسع الزراعى اقيا كما اقترح تشكيل مجلس أعلى للصحة المصرية من شأنه الاستفادة بكل قطرة ماء فى استصلاح الأراضى الصحراوية الشاسعة ، وبث الحضرة فى أرجائها ، تلى هذه الدراسة العلمية الهادفة المهندس فؤاد البديوى - جهاز شئون البيئة - بدراسته عن « المشروع القومى لحماية نهر النيل من التلوث » فأوضح سيادته أولا مجموعة الأغراض التى تقبع وراء إنشاء جهاز لشئون البيئة ومنها : الحفاظ على صحة الانسان والحيوان والثروة السمكية ، وكذلك ترشيده المياه المستخدمة فى الصناعة ، والعمل على دفن المخلفات الصلبة دفنا صحيا ، وحماية النيل من التلوث ، وقد أفاض سيادته فى الحديث عن هذه النقطة الأخيرة باعتبارها صلب موضوعه ، مستعينا فى ذلك بالإنجازات والأرقام ، ومتطرقا الى موضوعات كثيرة ومتشعبة تناولت : معالجة المياه من التلوث واستخدامها فى الري ، ومشاكل الصرف الصحى ومخلفات المصانع ، وأثر ذلك

الوادى ، وضاعت أساليبهم ، وتقنايلهم ومعتقداتهم ، وأكسبتهم - فوق ذلك - غريزة وجدلا واتساع أفق - تلى ذلك بحث الدكتور على حسن - أستاذ الآثار المصرية القديمة - عن « النيل وعاصمة مصر » ، وفيه تعرض سيادته لاسم النهر العظيم فى اللغات الاغريقية والسيامية والبلطية والهيروغليزية « البرغونية ولقدية » ، وكذلك اسم مصر فى هذه اللغات ومضامينه ، ومن ثم أوضح العلاقة بين النيل ومصر ، وبين النيل والعاصمة التى كان يطلق عليها دائما اسم « بيرحاي » ، أى العاصمة التى خلقها النيل ، أو التى هي من صنع النيل ، أو التى تغطيها مياه النيل ، واختتمت هذه الجلسة أعمالها ببحث الأستاذ صفوت كمال - خبير واستاذ الفولكلور بالمعهد العالى للفنون الشعبية - عن « احتفالات المصريين بالنيل » ، ولم يكن من قبيل المصادفة أن يثير هذا البحث اهتمام الحاضرين ، فمهد نشأة الاحتفال بالنيل ، والتي أرجعها سيادته الى حفل عرس الالهة « حاتور » ، التى كانت تتمثل فى سفيتها المزيطة على سطح النهر ، تحوط بها سفن الالهة حيث يزفونها الى زوجها « حورس » من معبدته فى دندرة الى معبده فى أدفو فى موكب احتفال كبير ، يفترض الأستاذ صفوت كمال ، أنه الأصل فى فكرة عروس النيل التى كانت دمية تزين وتهدى الى معبد الاله « حنوم » فى أسوان ، منذ ذلك العهد البعيد وحتى عام ١٩٦٤ ، حيث كان الاحتفال الأخير بوفاء النيل بعد بناء السد العالى ، تناول سيادته تطور أشكال الاحتفال بوفاء النيل على طول هذه المساحة الزمنية العريضة ، منوها بشكل خاص بطبيعة الاحتفالات التى كانت تقام فى عصر سلاطين المماليك ، وبأشكال المشاركة الشعبية فيها ، بما تتضمنه من فرحة واعية بالحياة تشير الى تواصل الأجيال عبر الآلاف من السنين ، فى حين أن تعاقب الحكام الأجانب على مصر ، وتمثل شعوبهم لهذا التراث الحضارى منذ القرن الخامس قبل الميلاد ، يثير قضية الاحتكاك أو التداخل الثقافى عبر هذه القرون ، وبين الاحتكاك والتواصل تتبدى عظمة مصر وجلال النيل . هذا وبعد استراحة الغذاء ، بدأت جلسة العمل الثانية عن « النيل والسياحة فى مصر » ، حيث يقسم أفضل نموذج للعلاقة بين الانسان والنهر ، وقد

آلات النفخ ، والرق والطبلة والسدف والمثلث
المعدني والكامسات النحاسية والسيستروم
والصاجات من آلام الاياع ، والهارب والعود من
الآلات الوترية ، وعلى عادة قاعات الاستماع
الموسيقى ، أمتعنا سيادته ببعض الأغاني التي
احتفت بالنيل مثل : « النيل نجاشي » لأحمد
شوقي - غناء أحمد إبراهيم ، « دنجي دنجي »
لسيد درويش وغير ذلك .

هذا ونشير الى أن المداخلات التي أعقبت
كل بحث والتي قاد محاورها الأستاذ صفوت
كمال ، والمهندس وليم نجيب سيفين ، والدكتورة
نعمات أحمد فؤاد ، والمهندس جميل الصببان
وآخرون ، وما أسفرت عنه هذه المداخلات من
مناقشات ، وما تراتب عليها من إيضاحات
واضافات قد أثرت الندوة ، وأضاعت جوانبها ،
خاصة فيما يتعلق بخرافة « عروس النيل » ،
تلك التي أوردها بلوتارك عن المصريين القدماء ،
وتناقلها المؤرخون العرب بلا فحص ولا تمحيص ،
وقد قدم الأستاذ صفوت كمال في بحثه - كم-
عرضنا سلفا ، تفسيراً معقولاً لفكرة العروس ،
كما أشارت الدكتورة نعمات أحمد فؤاد الى قداسة
وضع المرأة في الفكر المصري القديم ، بما يتعارض
وفكرة تقديمها قرباناً للنيل ، وهاتان النقطتان
صالحتان تماماً كبداية طيبة لبحث علمي جاد
يتوخى دحض هذه الخرافة ، وهتك زيفها وطلانها ،
على مستوى بيئة الفكر المصري القديم ، الذي لم
يعرف مطلقاً فكرة تقديم القربان البشرية للآلهة
تحت أى ظرف من الظروف .

على مياه النيل وصحة الانسان ، وقد كان من
المقرر أن يعقب هذه الندوة بحيث الدكتور صلاح
فضل الله - عميد المعهد العالي للثقافة الفنى -
عن « النيل في الرواية العربية » الا أنه اعتذر
في اللحظات الأخيرة ، لظروف خارجة عن إرادته ،
فقدم الدكتور نبية العلاقي - بحثه عن « الشبَاب
ونهر النيل » ، مؤلفا الرياضة - في هذا البحث -
الجانب الأكبر من اهتمامه ، فحيث تتعاضد أهمية
النيل في مجالات متعددة ، تنصرف اليها الجهود ،
كالزراعة والسياحة وغير ذلك ، فليس ثمة
ما يجيز اطلاقاً التغافل عن العلاقة بين النيل /
الشبَاب / الرياضة ، في إطار المنظومة الكلية
للاستغلال الأمثل للموارد ، ولقد كان المصريون
القدماء على وعى تام بهذه العلاقة ، وبأهمية
الرياضة للصحة ، ولزيادة الانتاج الوطني ،
ومتابعة الأجداد على الدرب لا تنكر جدواها على
الصميديين الاجتماعى والاقتصادى - وقد أعقب
هذا البحث الدكتور كمال الدين حسنين ببحث
صاف عن الوفاء في الأدب الشعبي ، وفيه تعرض
سيادته للوفاء في الأسطورة والسيرة الشعبية
والحكايات والمواويل والأمثال الشعبية ، ليخلص
- في النهاية - الى الخطوط العريضة لمفهوم الوفاء
في الفكر الشعبي ، وليتناول قضيتي الكم
والكيف على هذا الصعيد من خلال الأمثال
الشعبية ، ليبين لنا ثراء هذا الفكر وصدقته
الفنى ، لتختتم هذه الجلسة الأخيرة أعمالها
بدراسة المهندس جميل الصببان عن « النيل
والموسيقى » حيث عرفت خلفاء النهر الكثير من
الآلات الموسيقية كالناي والمزمار والأرغول من

السجاد اليدوى

الحريز الطبيعى كثير الاستعمال فى السجاجيد اليدوية المعقودة ، وهو يستعمل فى السداء أو اللحمة ، وفى الوبرة أيضا ، ولكنه نادر الاستعمال لقله ثمنه ونظرا لثانة الحريز ورونته فهو يستعمل أحيانا فى السداء ، وللمعانة ونعومة سطح أليافه فهو يستعمل فى الوبرة مما يزيد من جمال مظهر السجادة .

٦ شهور الى سنة حسب عرض السجادة ، ويباع متر السجادة بـ ١٥٠٠٠ جنيه ، ولهذا السبب تمود قلة انتاج السجاجيد الحريزية ، فهى لنوعية خاصة من الناس الأثرياء . ويتميز السجاد المنتج بدرجة عالية من العناية والدقة والثانة لأنه من الحريز ومعظم السجاد المصنوع من الحريز يكون على هيئة معلقات بمقاس ١٠٠ × ١٦٠ سم ، ويتراوح عدد العقد بين ٩٠ ، ١٠٠ عقدة .

ولابد أن يكون عامل الحريز متمرنا ، وله خبرة كبيرة بالحامات والعقد والقص ، حيث أن قص السجاجيد يلعب دورا مهما فى جودتها ، والطريف فى هذا الأمر أنه لا توجد فى المصانع الكبيرة هذه النوعية من السجاد .

وعامل السجاد اليدوى الماهر يجب أن يدرب وهو صغير السن حتى تمرن يديه ويسهل تمرينها ، ويجب ألا تنقطع فتلات الحريز منه ، فهو حين يتعلم وهو كبير السن تنقطع الفتل بين يديه ، وكما يقول المثل الشعبى (التعليم فى الصغر كالنقش على الحجر ، والتعليم فى الكبر كالنقش على الماء) .

هذا وتتميز منطقة سوق السلاح فى حى القلعة بالقاهرة بمصانع السجاد التى تنتج السجاجيد الحريزية بقله ، ولقد علل أصحاب المصانع ذلك لقله الأيدى العاملة ، فالجميع أو الأغلبية منهم يفضلون أن يتجه أولادهم الى المدارس للتعليم عن احترام مهنة يدوية ، وربما يعود الى سبب آخر هو ركود سوق السجاد الايرانى بسبب الحرب القائمة بين العراق وايران . والسجاد الموجود فى منطقة سوق السلاح تستورد خامه الحريز المصنوع منها من الصين ، حيث تستورد باللون الأبيض الحام ، وتجرى عليه الصباغة فى مصر فى مصابغ منطقة الدراسة حسب الألوان التى يتطلبها التصميم ، وعن التصميمات المستخدمة يأتى التاجر بكتالوج به رسومات للسجاد الايرانى ، ويقوم بعض المتخصصين بوضع الرسم التنفيذى على ورق المربعات ، ويتوقف نوع ورق المربعات على حسب عقد السم المربع (سم ٢) ، ويباع هذا السجاد على أنه سجاد ايرانى (عجمى) وأيس على أنه سجاد مصرى ، فصرته لا تشمل الا فى الصنعة ، وتستغرق السجادة على النول من

حلمى التونى

والتراث الشعبى

عندما اتجه محمود شكوكو - فنان الأغاني الفكاهية - الى عمل مسرح « الأراجوز » فى الستينيات طلب من الفنان حلمى التونى التعاون معه فى إقامة مسرح للأطفال يعتمد على التراث الشعبى العريق .. فكان محمود شكوكو يقضى فى المسارح والنوادر الليلية والأفراح ، لكى ينفق ما يكسبه على مسرحه للأطفال . وكان حلمى التونى يضع تصميم الشخصيات والشال هجرس ينفذها منحوتة على الخشب ، وكانا يجلسان فى بيت شكوكو بحى القبة حتى الثالثة صباحا فى انتظار عودته من جولته مسارح القاهرة وسهراتها ليناقشوا معا موضوع مسرح العرائس والأراجوز الذى استأجر له « مسرح وسينما ماريو » . واتجهوا الى خيال الظل فحققوا بذلك ادخال الألوان الى دمي وعرائس هذا المسرح الشعبى العريق ، وقد استأجر « شكوكو » مركبا عائما فى النيل ليقدم عليه عروضه للجمهور .. أنفق على هذه الأحلام الفنية كل مدخراته .

واتبع حلمى التونى عن الفن الشعبى سنوات طويلة وإن كانت بعض ملامحه تظهر من حين لآخر فى رسومه الصحفية وأغلفة الكتب والمجلات والمصقات الدعائية التى رسمها وسافر الى بيروت عام ١٩٧٤ ليحقق نجاحا فنيا ضخما فى ميدان فنون الكتاب والصحافة حتى أصبح علما من أعلام هذا الميدان ، وفاز فى المسابقات ، وطبع أحد كتبه بجميع لغات الأمم المتحدة ، وشهدت حصار بيروت وعاش المقاومة ، وأصيب منزله فى إحدى القارات .. ثم عاد الى مصر عام ١٩٨٥ ، وكان يرسم لوحات تغنى للحب والسلام .

ثم التفت مرة أخرى الى الفنون الشعبية .. فى هذه المرة استلهم شرائط « صندوق الدنيا » وحكاية نرجس ويونس التى يحكيها صندوق الدنيا للأطفال .. ومن أسلوب الرسم الشعبى ، تتبع الفنان حياته وواقفها لينسج موضوعات معاصرة ويناقش قضايا حية ، لكن من خلال أسلوب « الأعراب » الذى يطرح القضايا الملحة فى المجتمع المعاصر على لسان شخصيات خيالية أو عاشت فى عصر مضى .. الشكل الظاهرى هو شكل لوحات الفنان الشعبى نفسها ، أسلوبه والوانه وعناصره المفضلة ، كالوردة والسيمكة والديك وعروسة البحر وغير ذلك من تشكيلات أعطاهها الفنان بعدا رمزيا وتعبيريا جديدا .

ويظل الفن الشعبى بترائه وتنوعه مصدرا لالهام الفنانين يثير إعجاب جمهور المشاهدين لقربه منهم ولجذوره الممتدة فى أعماق التكوين النفسى للانسان .

صبعى الشارونى



والتجريب بحثا عن مسرح شعبي مصري

عبد الغنى داود

هذه هي التجربة الأولى لما أسماه صاحب رؤيتها الفنية ومخرجها (انتصار عبد الفتاح) [من المسرح الصوتي] ، وقد ظهرت بلور هذه التجربة في العرض التجريبي « مذبح القلعة ، والفيل يا ملك الزمان » الذي قدمه (د. هناد عبد الفتاح) العام الماضي في (قاعة الهدف) ، والتي تقدم فيها أيضا هذه التجربة حين شارك (انتصار عبد الفتاح) في ذلك العرض بمحاولته استخدام الأساليب الصوتية والموسيقية التي تحتاجها آلة نطق الممثل وحسه الفني ، حيث تصبح الموسيقى أداة من أدوات الممثل . ويركز (انتصار عبد الفتاح) في هذا العرض على عنصر الصوت - وهو الصوت الذي يشكل الحركة وليس العكس .

فله صوتان هما : - الصوت المستخدم في التفاهم في الحياة اليومية أي الذي يتفاهم به الإنسان مع الآخرين ، والصوت الداخلي أي الصوت الذي نتحدث به إلى أنفسنا كأصوات الفرح أو الحزن أو التجويع (انتصار عبد الفتاح) (نحو خلق مسرح مصري) هي محاولة تجريبية كيفية ظهور صوت الممثل الداخلي الذي يتصارع ويتفاعل مع صوت الخارجى أي مع أدائه الخارجى لاستكشاف ما بداخله هو . وهذه التجارب

فالحركة هنا نابعة من الصوت ومتلازمة معه وغير خارجة عنه ، مستفيدة من مناهج التدريب الصوتي عند (جيرى جروتوفسكي) الذى يرى أن الصوت جزء من الحركة ويستخدم المفردات الصوتية التي تناسب مع إمكانيات الممثل . فالمسرح الصوتي كما يحاول (انتصار عبد الفتاح) أن يقدمه هو المسرح القائم على جميع الأصوات سواء الأصوات الصادرة عن الإنسان أو الحيوان أو الأدوات والآلات ، أي الحيوان . أما الإنسان

(الطشت) وكأنه بيت ، والعرافات الثلاث وكأنهن الزوجة والألم والبنت بالنسبة لصاحب الدربة ، واللاتي يتحولن بعد ذلك الى نساء من أهل المدينة يرقصون ابتهاجا بعودته بعد رحلة القهر الى (الغربان) أى الحضارة الغربية التى يجسدها فريق الموسيقى الغربية الذى ينفذ نفحات يؤدنها (قزم) الجزار وآلة من السكاكين، ويعود صاحب الدربة حاملا على ظهره الدربة فى اعياء كأنه سينيف يحمل صخرته - وكم كنا نود لو كان يحملها مثلما حمل أيوب المصرى بلواه طالما أن المخرج يسير فى طريق التجدير أى البحث عن الجذور الأصلية فى التربية المصرية ، وتستقبله أنغام الناي الذى يسحره وعازف الربابة اللذان يعيدان تشكيله بالوجدان المصرى .

وقد قسم المخرج صاحب الرؤية الفنية قاعة المسرح الى مستويين - مستوى الحرفيين وهو المستوى (أ) ومستوى الغربان أى مستوى فرقة الموسيقى الغربية بما يحيط بها من شبك أو عنكبوت وما بداخلها من سسواطير متداخلة مع الآلات الموسيقية الشعبية وهو المستوى (ب) - أما المستوى (ج) فهو الفراغ المستطيل الذى يربط ما بين المستوى (أ) والمستوى (ب) والذى يجلس فيه أيضا الجمهور الذى يقوم ببلوره أيضا فى العرض . فالجمهور مطالب بأن يتحرك ويتفاعل مع الحركة ، وألا يقع فى مكانه ساكنا مسترخيا بحيث يكون من المستحيل أن يقدم مثل هذا العرض على خشبة مسرح عادية لأن الجمهور هنا جزء من التجربة وجزء من العرض . بحيث يجعل المخرج ذكيا حين جعل أصحاب الحرف والعرافات وفريق الغربان - فيما عدا (المغنى وعازف الناي وعازف الربابة) - يلبسون الجينز والفانلة كى يكون التركيز على ما يصدر منهم من أصوات معبرة عن دواخلهم وأحاسيسهم الداخلية دون مظهرهم الخارجى . وهو ما لم يتحقق بشكل كامل .

والعرض أقرب الى المسرح الطبقى الذى يخلق خصوصيا فى طقسية معينة مستمدة من تراثنا ومفرداته الشعبية ، ومن خلال تشكيلات بلا حوار حيث لا يمكن أن يجسد معانيها الا بهذه الطريقة

تشبه الى حد ما تدريبات العلاج بالسيكودراما - وهى تدريبات تعتمد على التركيز الشديد والصمت الذى يصل الى حد سماع صوت الصمت نفسه ، وتقوم هذه التدريبات على الصراع + التفاعل الذى ينتج حركة + تعبير .

المسرح الصوتى قائم على الأصوات الطبيعية والآلات والحركة التعبيرية • وعموده الفقري يقوم على الصوتين الصوت الخارجى والصوت الداخلى •

حيث يكون للصوت فى هذه التجربة معناه الواسع • • ويعتمد الفنان (انتصار عبد الفتاح) فى هذا العرض على استخدام أدوات الحياة اليومية مثل : - (الهون ، وقوس المنجد وعجلة النجار ، وسندان الحداد ، والطشت ، وغيره من الأدوات) محاولا أن يجعل منها أوركسترا فى محاولة لخلق الأنغام من خلال إيقاعات الحرفيين الذين يستخدمون هذه الآلات معتمدا على (التيمات) الشعبية وعلى الاستخدام المرثى والسعسى للأدوات مثل (الهون) مثلا وغيره مكونا شكلا دراميا مرثيا وسعسيا • • فهو يوظف هذه الأدوات فى عدة أشكال • •

أما الطشت مثلا فيمكن أن يكون مرآة وبيتا ، وفراشا (لتنهين) الطفل ، وفراشا للزواج بين العرافة وصاحب الدربة وأيضا مقرا للحظة الموت • • ولم يلجأ صاحب هذه التجربة الا لتلك الكلمة التى تتماشى مع نمط ومنهج وأسلوب المسرح الصوتى كما أوضحناه من قبل • • والعرض رؤية اسطورية يتجسد من خلال ما قبل ميلاد الدربة مستخدما الطقوس الشعبية مثل زفة المظاهر وطقس (السبوع) وغيرها من طقوس الميلاد والموت ، مستخدما العرافات والحرفيين الذين الذين سرعان ما يتحولون الى اشياء أخرى • العرافة الى شجرة أم الشعور التى ينجذب اليها (ضارب الدربة) والى نداءاتها بعد أن تقضى عليه الحضارة الغربية فيولد ميلادا جديدا هو ميلاد الانتماء فيمارس طقسا شعبيا حيث يزحف كمن يزحف فى مجرى النيل ، وتتحول العصافير اللتان تمسك بهما العرافتان الى رحم والى قلب • ثم يدخل صاحب الدربة وسط الرحم • ثم يولد مع بضائع جوقة الحرفيين والعرافات حيث تتعدد الأصوات بشكل شديد الحزم - كذلك يسندو

الديكور - أما الكلمات الموحية والقليلة التي تكررت في هذا العرض فقد صاغتها الشاعرة (كوثر مصطفى) بحساسية كتنويحات من أغانيها الشعبية بما يتفق وموضوع العرض وجوه النفس ، والبطل الحقيقي لهذا العرض والذين تكفلوا بحمل عبء ايصاله بشكله الموفق هم الممثلون والممثلات الذين قضوا ستة شهور في تدريبات شاقة ومتواصلة والحرفيين الذين شاركوا في العرض بأدواتهم الحرفية الأصلية من نجار وحداد ونقاش .

٠٠ وقد حاول المخرج أن يخلق الجو العام ، وحاول البحث عن لغة تعبيرية جديدة لها تماس يخلق تكوينات جمالية مشبعة بالوجدان المصري وليس بالنمط التقليدي وكان لبساطة الديكور وقدرته على الإيحاء والتعبير الدور المهم في تشكيل هذا العرض بما يحوى من هويات شعبية بسيطة مثل الأباريق والشموع والنوافذ ٠٠ وهو جهد متميزة للفنان (حسين العزبي) الذي بدأ عشقه لهذا العرض من التفاصيل الصغيرة بمكونات

الخيامية

تنويه :

نسقط سهوا من مقالة الخيامية اعداد / طارق صالح سميد قائمة المراجع التي استعان بها في اعداد مقالته وهي : -

١ - أحمد أمين : قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - ١٩٥٣ .

٢ - ثريا عبد الرسول : فن الابلية الخيمية - رسالة ماجستير - المعهد العالي للتربية الفنية - ١٩٧٢ .

٣ - حسن عبد الوهاب : توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية - (مجلة المجتمع العلمي المصري) مج (٣٦) .

٤ - سعاد ماهر : مشهد الامام علي في النجف وما به من الهدايا والتحف - دار المعارف بمصر - ١٩٦٩ .

٥ - سيد محمد علي جاد : تطوير أقمشة الخيام فنيا وصناعيا بما يتلاءم مع مجالات الاستعمال المختلفة في مصر - ماجستير كلية الفنون التطبيقية - القاهرة - ١٩٧٥ .

٦ - سيد محمد علي جاد : استحداث أسلوب لانتاج أقمشة السرايدات المزركشة الفنون التطبيقية - القاهرة - ١٩٨١ .

٧ - الأب عيروط اليسوعي : المنجد في اللغة والأدب - بيروت - ١٩٦١ .

٨ - القلقشندي : صبح الأحيى جز ٣ ، ٤ - طبعة دار الكتب - ١٩١٤ .

والمجلة تأسف لهذا الخطأ غير المقصود ، وخاصة أن الكاتب قد اعتمد في اعداد مقاله على دراستي الأستاذة الدكتورة ثريا عبد الرسول، والأستاذ الدكتور سيد جاد، علاوة على جمع عناصر مادته خلال البحث الميداني الذي قام به .

BIBLIOGRAPHY

- Aldridge, James. **Cairo Biography of a City**. Boston/Toronto : Little, Brown and Company, 1969.
- And, Metin. **A pictorial History of Turkish Dancing**. Ankara : Dost Yayinlaru, 1976.
- Barthold, W. (D. Sourel), «Baramika», in H.A.R. Gibb, J. H. Kramers, B. Levi-Provençal, J. Schacht, B. Lewis and Ch. Pellat, eds., **Encyclopaedia of Islam**, I, 1960, 1033.
- Berger, Morroe, «A Curious and Wonderful Gymnastic ...», **«Dance Perspectives**, Spring, 1961, 10, 4-41.
- «Ghaziya», **«Encyclopaedia of Islam**, II, 1048.
- Curtis, George William. **Nile Notes of a Howadji**. New York : Harper and Brothers, Publishers, 1865.
- Ebers, Georg. **Egypt : Descriptive, Historical and Picturesque**. New York : Cassell and Company Ltd., 2 Vols., 1878-79.
- Father Anastas, «The Nawar or Gypsies of the East», in the **Journal of the Gypsy Lore Society**, III : 4, Monograph IV, Edinburgh, 1913-4, 298-319.
- Hanna, Nabih Sobhi. **Ghagar of Sett Gulanha A Study of a Gypsy Community in Egypt**. Cairo Papers in Social Science, Volume V, Monograph 1, Cairo : American University in Cairo, June 1982.
- Lane, Edward William. **The Modern Egyptians**. London : J.M. Dent and Sons Ltd., 1936.
- Lexova, Irena. **Ancient Egyptian Dances**. Prague : Oriental Institute, 1935.
- Madden, R.R., Esq., M.R.C.S. **Travels in Turkey, Egypt, Nubia and Palestine in 1824, 1825, 1826 and 1827**, 2 vols., London : Henry Coburn, New Burlington St., 1829, I.
- McGowan, Kate, «Sing Gypsy ! Dance Gypsy !», part III, **Arabesque**, May June 1982, VIII : 1, 14-15, 22-23.
- McPherson, J.W. **The Moulds of Egypt**. Cairo : Ltd. N.M. Press, 1941.
- Mulouk, Qamar El, «the Mystery of the Ghawazi», **«Habibi**, III : 9, 8-9, 18; III : 10, 8-9; III : 11, 8-9; III : 12, 8-9; IV : 2, 8-9; IV : 3, 8-9; IV : 4, 8-9; IV : 5, 8-9; IV : 11, 10-11, 25 V : I, 12, 29.
- Nerval, Gerard de. **Journey to the Orient**. Translation, Norman Glass. New York : New York University Press, 1972.
- Ohanian, Armen. **The Dancer of Shama-hka**. Translated by Rose Wilder Lane. New York : E.P. Sutton, 1923.
- Rodinson M., «Alima», **Encyclopaedia of Islam**, I, 403-404.
- St. John, Bayle. **Village Life in Egypt**. New York : Arno Press, 1973.
- Savary, Claude Etienne. **Lettres sur L'Egypte**. 3 Vols. Paris : Onfroi, 1785-86.
- Walker, J., «Nuri», in Th. Houtma, A.J. Wensink, E. Levi-Provençal, H.A.R. Gibb and W. Heffening, eds., **The Encyclopaedia of Islam**, London : Luzac and Co. 1936, III : 962-963.
- Wood, Leona, «Dance du Ventre : A Fresh Appraisal», **«Parts I, II, Arabesque**, January/February, 1979, V : 5, 8-13 ; March/April, 1980, V : 6, 10-13, 20.
- «Dance du Ventre a Fresh appraisal», **«Dance Research Journal**, CORD, Spring/Summer, 1976, VIII : 2, 18-30.

each had distinctive characteristics and were, in most cases, partially or wholly choreographed. They were known generally enough to be specifically requested, on occasion ...

The Raqs al-Takht. The opening dance of a wedding entertainment, performed to mizmar, a ruscous oboe-like instrument, and drum by three or four dancers. There is no choreography but, though the dancers improvise, the majority must be doing the same thing at any given time, while the remaining dancer performs the step/movement which the majority were doing last.

Al-Na'asi. A side to side shimmy dance, performed in unison by three or four dancers, with light cymbals (unlike the generality of Egyptian dancers, who use finger cymbals little and ineptly, the ghawazi can vary the tone and dynamics with the skill of virtuoso musicians). The Na'asi is accompanied by mizmars played very low by muffling the bell.

The Asherat al-Tabl. A drummer moves about the dance area playing a large tabl balad, or double-headed drum slung before him. The ghaziyya, leaning backwards across the barrel of the drum, follows him in this position, dancing.

The Raqs al-Jihayn. The ghaziyya's stick dance par excellence, described as 'very old.' Performed by two dancers, it contains elements of takhtiyb, [Combat dance with sticks].

The Nizzawl. A fast, choreographed dance for two dancers with staffs. A typical figure is the dancers' moving apart while facing each other, then coming together again, then taking a quarter pivot to face forward and advance, side by side, while twirling their staffs like batons.

Yusuf also claimed that two pairs of ghaziyyas might perform the takhtiyb. Ghawazi had never danced with swords, to his knowledge; this was a thing of the bedouin.

In addition to these dances, the Maazin ghaziyyas had a large store of songs necessarily large, because at one moment their audience might demand an old song from local folklore, and the next, one of the compositions of 'Abd Al Wahhab. They could improvise verses on the spot in praise of a particular village or family or a newly wed couple. They know the songs of the Nawara, and composed new songs. (77)

In conclusion, the purport of this preliminary report is to present a partial review of the variety of data and information available on tribal entertainer class of 'public dancers' in Egypt, off the Nawar. Ghagar, perhaps also Halab — named Ghawazi along with other non-tribal such entertainers. The material it contains might serve as an indication of the diverse yet unresearched areas of inquiry into this apparently declining class of artists, their social background and history, and the differing styles of dance, music and song of the art they profess, and encourage scholarly curiosity in that direction.

Dr. Magda Saleh
Former Dean, Higher Institute
of Ballet and Professor,
Academy of Arts, Cairo.

(77) Ibid.



In Egyptian cities both the dancing-girl and the singer are now called «alima» (colloquial), while in the villages the dancer is still often called «ghaziya» ... Both the «ghaziya and the «alima» must now be distinguished from the better-paid, better trained «Oriental dancer («rakisa») who performs in modern night clubs and films and at private celebrations».(70).

Wood writes that «Today Egypt has once again become a place of pilgrimage — but the ancient mysteries sought for are now those of the lingering dance traditions in the keeping of a few scattered families of the he-

reditary entertainer caste» (71) for, as Berger notes : » the dancers do not come from a distinct tribe but from various sorts of low-income families, usually urban. They are taught the art ... by female teachers who are sometimes called «awalim ...» too (72). The traditional Ghawazi's star has long been on the wane. Reporting on their presence at the Moulid of El Hussein in Cairo, J. W. McPherson writes that they enjoyed «... a meteoric revival in recent years, reaching their zenith in 1353 (1934), when, however, they did not perform or accost pilgrims and visitors in the precincts of the mosque, but were in ringas and other dancing booths ...»(73). Two years later, «... the Ghawazee stars had fallen as rapidly as they rose ...» (74).

The dance of the Mazin Ghawazi in Luxor has come under scrutiny in recent years. El Mulouk has provided some pertinent information regarding them and their art.

She considers the distinctive costume of today's Ghawazi to be derived from those of their ancestors-in-art of the preceding century, producing a persuasive argument in the form of a photograph presumed to date from the nineteenth century.(75) The tiara (taj), she discovered, was an innovation, a substitute for the decorated kerchief (mandeel), a head covering for many of Egypt's women (76). Under the skirt, the researcher noted a version of the «azzama», a bustle-like padding of the hips. Ghawazi usually dance in pairs, trios or quartets. They do perform freestyle improvisations, but also present choreographed or semi-choreographed dances :

There indeed existed a repertoire of dances which, from subsequent description,

(70) Berger, *Encyclopaedia of Islam*, 1048.

(71) Wood, «Danse du Ventre : A Fresh Appraisal», Part II, *Arabesque*, V : 6, 13.

(72) Berger, 1048.

(73) J. W. McPherson, *The Moulids of Egypt*, Cairo : Ptd. N. M. Press, 1941, 220.

(74) Ibid.

(75) El Mulouk, III : II, 6.

(76) Ibid.

«The name Barmak, traditionally borne by the ancestor of the family, was not a proper name, according to certain Arab authors, but a word designating the office of the hereditary high priest of the Temple of Nawbahar, near Balkh. This interpretation is confirmed by the etymology ... now accepted, deriving from the Sanskrit word *parmak* ... superior, chief.» The term Nawbahar ... like wise derives from the sanskrit..

The Barmaki family owned some 1500 square um. of temple lands and retained them in part at least Yehia Ibn Khalid al-Barmaki. Harun's wazir ... (57)

Walker states that «... it has been supposed that the famous Barmecide family at the court of Harun al-Rashid were of ... Gypsy origin. The name Barmika is actually the designation in Egypt of a class of public dancers (Ghawazi) of low moral character and conduct who have been regarded as of Gypsy blood». However, he adds «The question ... is doubtful ...» (58) He lists, for the various countries of the Orient where gypsies reside, several designations for them : the older name, now much restricted in use, was Zutt or Jätt. The Turkish Cingana has passed into European languages as Zingaro, Czigany, Zigeuner etc. Other names most common seem to be : «Nawar» and «Kurbat» «Ghurbat» (part. N. Syria and Persia), «Ghagar and Halab» (esp. in Egypt and N. Africa), and «Duman» (Mesopotamia). (59) Remarking that the collection of data is by no means easy, he notes that the statistics of Massignon's 1925 «Annuaire Musulman» gives the

number of gypsies in Egypt as two per cent of the population, consisting of two tribes of Ghagar and Nawar respectively, and four tribes of Halab. (60).

Walker records that «Nuri», the common name in the Near East for a member of certain gypsy tribes (also «Nawari», plural «Nawar», «Nawara», «Nawar») may not unlikely be a natural phonetic transformation from «Luri» (Leri, Luli) the current Persian name for gypsy.(61) This, in turn, it is suggested, originally denoted an inhabitant of the town of al-Rur (Arur) in Sind (62). It has been proposed that «Nuri» arises from the Arabic «nur» نور because the vagrants were seen carrying brazier or lantern (63). «Persian and Arabic writers preserve .. the tradition that tribes of Jats (or Zutt) from the Punjab were conveyed westwards by command of the Sasanian monarch Bahram Gur (420-438 A.D.).» (64) Thence, over many centuries, their descendants have dispersed and migrated continuously to «... other ends of East and West». (65)

In a recent study of a Ghagar community in Egypt, Nabil Sobhi Hanna lists «Dancing and Singing» among the basic types of work practised by them. (66) He reports that «... although financially well off, the people who practice this profession are despised by Ghagar and non-Ghagar alike» (67) adding «... with the revival of the religious movement, there has been a decline in this profession» (68). Hanna calls the Ghagar dancers «Ghawazi» They are the group of Ghagar most isolated from the rest of the village society (69). Berger writes that :

(57) W. Barthold (D. Sourcel), «Barmika». *Encyclopaedia of Islam*, 1960, I, 1938.

(58) Walker, 962.

(60) *Ibid.*...

(62) *Ibid.*,

(64) *Ibid.*,

(66) Nabil Sobhi Hanna, *Ghagar Community of Sett Guirvanha a Study of a Gypsy community in Egypt*, the Cairo Papers in Social Science, Volume five, Monograph One, Cairo : The American University in Cairo, June 1973, 23.

(68) *Ibid.*, 33.

(59) *Ibid.*

(61) *Ibid.*

(63) *Ibid.*

(65) *Ibid.*

(69) *Ibid.*, 17.

ording to our view, are a mixture of Indians, Persians, Hurds, Turas, and Tatars, to whom there have joined some of the rubble and refuse of the peoples of those countries ; and among them are some Arabs and certain of the other dregs of the populations who from time to time accompanied them or stopped in their country and their abodes.

One of the names of the Nawar is Gagar (Ghajar). This is the name by which the people of Algiers and Tunis and the tribes of Egypt call them. Gagar we think a mistake for the Turkish Cotchar, that is, the «travellers» or the «migrant.s» They are called by this Turkish name today in the west of Persia, the east of the Ottoman Empire in Asia, and the land of Mesopotamia ... (53).

El-Mulouk's Syrian informant Nazem Jazri was convinced that the Nawar had entered Egypt as camp-followers of the Turks, perhaps arriving with the conquering Ottoman army in 1517. In a coincidental report Kate McGowan mentions that «in the Ottoman society artists and entertainers were organized into guilds ... which were at once highly popular and disreputable ... «the majority of the dancing boys and girls were ... Gypsies (called in Turkish *cengi*, *jengi*, perhaps derived from *cingene*, *jingene* meaning Gypsy) ... » Ultimately these cliques of entertainers became so mischievous and caused so much havoc, especially among the elite in Ottoman society, that the Sultan had them banished to the provinces - to Cairo. (54)

Madden reports, in yet another account : About 1512, Selim the First, having conquered Egypt, drove his opponents into the Desert, where one party of them, headed by a swarthy slave, called Zinganeus became formidable to the towns adjoining the Desert, by their frequent depredations ; they were at length dispersed by the Turks and Bedouins, and straggled about various countries as magicians, fortune-tellers, and dancers; preserving always a distinct character wherever they went; and remarkable no less for their swarthy features, than for their dissolute habits and knavish practices. I have heard some of them boast of their common origin from a Grand Vizier of one of the Caliphs, and talk of their yet being restored to the possession of Egypt ... This tribe of the Zinganees take the name of Aeme in Lower Egypt, and are the only professors and performers of dancing. (55)

J. Walker states that «The (Egyptian) Ghagar Gypsy tribe(s) ... speech has fewer foreign ingredients and Galtier is of the opinion that they are more recent arrivals in the Nile valley, probably wanderers from Constantinople (56).

While allowing for the possible predilection for a fictive genealogy, the claim of the Egyptian gypsies of descent from the Barāmika should not perhaps be dismissed out of hand. In view of the general acceptance of the Indian descent of gypsies, it should be noted that

-
- (53) Father Anastas, «The Nawar or Gypsies of the East», In *The Journal of the Gypsy Lore Society*, III : 4, Monograph IV, Edinburgh, 1913-4, 298-319, cited in El-Mulouk, IV : II, II.
- (54) Kate McGowan (Suheyla), «Sing Gypsy ! Dance Gypsy !», Part III, *Arabesque*, New York : Ibrahim Farrah, 1982, VIII : 1, 22, and Metin And, *Apictorial History of Turkish Dancing*, Ankara : Dost Yayınları, 1976, 138, cited in McGowan, 22.
- (55) Madden, 298.
- (56) J. Walker, «Nuri», in Th. Houtsma, A.J. Wensinck, E. Levi-Provencal, H.A.R. Gibb and W. Heffening, eds., *The Encyclopaedia of Islam*, London : Luzac and Co., 1938, III, 963.

the derogatory denomination Ghawazi, and denied being Ghagar (gypsies), the Nawara were of non-Egyptian origin, spoke an obscure language among themselves, and had past connections with Persia (48).

Among others, Lane had noted that while the ordinary language of the Ghawazi was the same as that of the rest of the Egyptians, they made use of a number of words peculiar to themselves, in order ... to render their speech unintelligible to strangers (49). Berger states that «Ghaziya», the origin of which is uncertain, is still a derogatory term avoided by the dancer herself. In the villages it connotes a woman outside the pale of respectability. «Ibn Ghaziya» is thus a serious insult. (50) El-Mulouk proposes an explanation for the name, of speculative plausibility :

This account of the Nawar of Syria agreed in many respects with what was reported of the Ghawazi of Egypt, and Nazem Jabri believed them to be one and the same people. What was missing here was the term Ghawazi itself. In Syria this term referred to very old, thin gold coins, almost spangles, which were pierced and worn in the hair or sewn to the headdresses of traditional female attire. Artificial coins used for the same purpose were also sometimes called Ghawazi. Possibly, as noted, the term derived from the classical Arabic ghazi «raider», the raiders, or «knights of the faith of Islam» in question being the Turks who broke upon the Near East in the Eleventh century, and, as newly converted Muslims and protectors of the Caliphate, carved

out principalities for themselves among the island and marches of the Byzantine Empire, from which they raided into the christian heartlands. Early ghazi lords of the House of Osman, whose hegemony was to become the Osmanli («Ottoman») Empire, styled themselves «Sultan, Son of the Sultan of the Ghazis, Ghazi, Son of the Ghazi,» and their Syrian neighbors may have called the early Osmanli coinage «ghawazi coins» after them. Nazem Jabri speculated that the Ghawazi dancers of Egypt could have been so named on account of their oft-noted predilection for wearing great numbers of these coins, or on account of the practice alluded to by Edward Lane, «It is a common custom for a man to wet, with his tongue, small gold coins, and stick them upon the forehead, cheeks, chin, and lips, of a Ghazeeyah ... (51).

Gerard de Nerval (visiting the East in 1843) having admired three gorgeously seductive «almas» in Egypt, at the Mousky café, ... was already planning to pay them homage by fastening a handful of ghazis (small gold coins worth up to five francs) on to their foreheads, following the time - honoured tradition of the Levant. (52) When he discovered, to his incredulity, that they were males (khawals — the term by which these transvestite performers were known).

As for the origin of the Nawar, El-Mulouk cites Father Anastas :

The Nawar or Nawarah are a race of men scattered over every land ... They are a people having a language belonging exclusively to themselves ... The Nawar, ac-

(48) El-Mulouk, *Habib*, IV-11, 10.

(49) Lane, 387-388.

(50) Berger, «Ghaziya», in B. Lewis, Ch. Pellat and J. Schacht, eds, *Encyclopaedia of Islam* : London : Luzac and Co. 1960, II : 1048.

(51) El-Mulouk, IV : 11, 11.

(52) Gerard de Nerval, *Journey to the Orient*, Translation Normand Glass, New York : New York University Press, 1972, cited in Adam Lehm, «Romantic Writers and Their Vision of the East», *Arabesque*, New York : Ibrahim Farrah, ed., V : 4, 11.

admired before this in the house of the German consular agent at Luxor, in remote Upper Egypt» (36).

Lane has also cited the above-mentioned government ban on public female dancing and prostitution, promulgated in the beginning of June, 1834 (37) by Egypt's Albanian ruler Mohammed Ali.

Berger adds that as a result of this ban «... he increased personal taxes to make up for the revenue he lost by this burst of moral zeal» (38) «When a few girls thought they could evade the new restriction, Mohammed Ali banished them to Esna about 500 miles from their Cairo haunts» (39).

The exiled dancing-girls not only settled in Esna, but also in Luxor, Qena, Girga, Edfu in Upper Egypt. The village of Sumbat in the Delta is famed to this day as a locale for Ghawazi and Awalem in particular.

It was in Esna in 1850 that Gustave Flaubert had his passionate encounter with splendid Kutchuk Hanem (40) whose dances he so eloquently described. Another of Kutchuk's visitors, the American George William Curtis, following closely on Flaubert's heels, also wrote of the electrifying performance and the intense atmosphere conveyed by Kutchuk. He stated that even the musicians were «... fascinated with the Ghazecyah's fire ...» (41).

In 1977, Edwina Bourg Al Samahi, a persevering researcher of the Ghawazi, writing

under the pen-name «Qamar El-Mulouk», began a series of articles on the subject (42) — directed at popular, rather than academic consumption (43). She ponders on the fact that «Flaubert, unfortunately, had never mentioned the Ghawazi by name ...» (44) «In Esna, where he could easily have found Ghawazi, he visited only Kutchuk Hanem, a renowned courtesan-dancer with a Turkish name from Damascus, Syria ...» (45) But Rodinson remarks that «Flaubert in 1850 associated with them (the Ghawazi) there (Upper Egypt), and refers to them as «almees». (46) El-Mulouk made her way to Luxor, where she contacted the there-renowned Mazin family, whose women are reputed Ghawazi. She visited the aged head of the family, the late Youssef Mazin, in an attempt to elicit from the old man an answer to the question : «Who are the Ghawazi ?» The Mazin Ghawazi in Luxor are apparently more accessible than most to the curious. Among other visitors, they received Aisha Ali, a dance researcher from Los Angeles ; Russian experts ; Sami Younis, former director-choreographer of the National Folk Dance Company; and, if old Youssef Mazin is to be believed, even Cecil B. Demille, looking for material for his spectacular, «The Ten Commandments» in 1956 (47) ...

«according to my principal informant, Yusuf, patriarch of the Mazin family (who informed El-Mulouk that they were of the Al-Nawara tribe, did not care for

(36) George Ebers, *Egypt : Descriptive, Historical and Picturesque*, New York : Cassell and Company Ltd., 1878-79, Volume I : 80-82, Volume II : 223, 310, 316, cited in Qamar El-Mulouk, «The Mystery of the Ghawazi», *Habibi*, IV : 11, 10.

(37) Lane, 38., n. 1.

(38) Berger, 30.

(39) *Ibid.*, 31.

(40) *Ibid.*, 31.

(41) George William Curtis, *Nile Notes of a Howadji*, New York : Harper and Brothers, Publishers, 1856, 142.

(42) Qamar El-Mulouk, «The Mystery of the Ghawazi», *Habibi*, n.d., volume III : 9-12, Volume IV : 2-5, 11, Volume V : 1.

(43) Letter from Qamar El-Mulouk, Cupertino, California, December 12, 1978.

(44) El Mulouk III : 9, 9.

(45) *Ibid.*

(46) Rodinson, 404.

(47) El Mulouk, IV : 8.

dies with their dances, but to teach them their voluptuous arts ...» (31) But this seems in apparent contradiction to his statement : «They are never admitted into a respectable harcem..» or again : «... are very seldom admitted into a harcem ...» (32).

Many of them were to be found in almost every large town in Egypt, and they often moved from one town to another. Some of these women possessed considerable wealth, and settled themselves in large houses. They attended the camps, and were, to many, the chief attractions of the great religious or other festivals. (33) «Some of these women add to their other allurement the art of singing, and equal the ordinary 'Awalim.» (34) Commenting on their peripatetic way of life, St. John confirms :

The Ghawazees have never any fixed place of residence, but travel from city to city, and village to village ... Wherever there is a religious festival or a fair ... they repair as industriously as flies and beggars. They are supposed, it is true, to be banished to Upper Egypt; but the edict was never effectually carried out, and when twice a year business and piety attract their votaries to Tanta, the Ghawazees, or substitutes strongly resembling them are never absent. Their tents always occupy the most conspicuous position; and Berger adds that as a result of this ban nothing can exceed the audacious freedom with which they ply their trade. (35)

A noted Egyptologist, Georg Ebers, wrote: «At Tanta Lower Egypt we met and recognized a Ghazieyh, or dancer, whom we had



(31) Lane, 305.

(33) *Ibid.*, 387-388.

(35) St. John, 27-28.

(33) *Ibid.*, 388, 195.

(34) *Ibid.*, 388.

type of misapprehension is given by an English physician travelling in the Middle East : «The **Alme** are called **Zingance** in Constantinople, and **Ghasie**, in Cairo. Niebuhr calls them gypsies. It is little known that the dancing girls of Egypt are one of the same race as our gypsies, who were first called Egyptians, from their native country, Egypt.» (20)

Bayle St. John admits :

It seems impossible to obtain a distinct idea of the origin and history of the so-called tribe of Ghawazees. Of course the nature of their occupation precludes the possibility of any unity of blood ; but there are certainly traces of a distinct type, which reappears here and there with remarkable purity (21).

M. Robinson points out that «Travellers regularly confused the «aimas» with the «Ghawazi...», (22) noting that the term («aime», «'alime», plural «'awalima»), in the Egyptian dialect of Arabic, means «a learned, expert woman», being the name of a class of Egyptian female singers whose art included the improvisation of poems of the «mawal» type, singing and dancing» (23) and well-informed travellers were careful to distinguish them from the «Ghawazi» who sang and danced primarily in the streets. (24) Claude-Etienne Savary wrote, towards the end of the 18th century that «L'Egypte ... ainsi que L'Italie, possède des «improvisatrices». On les appelle «Alme», savantes. Une education plus soignée que celle des autres femmes leur a mérité ce nom. Elles forment une société célèbre dans le pays.» (25) He adds : «Le peuple a aussi des

«alme.» Ce sont des filles du second ordre que tachent d'imiter les premières. Elles n'ont ni leur élégance, ni leurs grâces, ni leurs connaissances. On en trouve partout.» (26) Lane concurs that «... travellers have often misapplied the name ... to the common dancing girls ... or they may have done so because these girls themselves occasionally assume this appellation, and generally do so when (as has been often the case) the exercise of their art is prohibited by the government.» (27)

Dancing to the musical instruments, usually played by musicians of the same tribe, the «kemengeh» or the «raoab» with the «star», or the «darabukkeh» with the «zummarah» or the «zemr», the tar usually being in the hands of an old woman, the Ghawazi often performed in the court of a house, or in the street, before the door, on occasions of festivity in the hareem, such as a marriage, or a birth (28) However, they were not infrequently employed, reports Lane, to entertain a party of men in the house of «some rakes». The performances were then more lascivious, the dress most scanty. With a plentiful supply of liquor «To extinguish the least spark of modesty ... The scenes which ensue (d) cannot be described ... these women are the most abandoned of the courtesans of Egypt.» (29) Savary comments reprovingly that «Les Baya-ghieres de L'Inde sont des modèles de pudeur en comparaison de ces danseuses Egyptiennes.» (30)

Elsewhere, Lane remarks that : «The Ghawazee, who are professed prostitutes, are not unfrequently introduced into the harems of the wealthy, not merely to entertain the la-

(20) R. R. Madden, Esq., M.R.C.S., *Travels in Turkey, Egypt, Nubia and Palestine in 1824, 1825, and 1837*, 2 vols., London : Henry Colburn, New Burlington St., 1829, I, 298.

(21) St. John, 24.

(22) M. Robinson, «'Alima», in H.A.R. Gibb, J.H. Kramers, E. Levisprovençal, J. Schacht, B. Lewis and Ch. Pellat Eds., *The Encyclopaedia of Islam*, London : Luzac and Co., 1960, I, 404.

(23) *Ibid.*, 403-404.

(24) *Ibid.*, 404.

(25) Claude-Etienne Savary, *Lettres sur L'Egypte*, 3 Vols., Paris : Onfroi, 1735-86, 131.

(26) *Ibid.*, 136.

(27) Lane, 362.

(28) *Ibid.*, 385-386.

(29) *Ibid.*, 386.

(30) Savary, 137.

of Gades. The dress in which they generally thus exhibit in public is similar to that which is worn by women of the middle classes in Egypt in private ... they also wear various ornaments : their eyes are bordered with the Kohl (or black colyrium) and the tips of their fingers, the palms of their hands, and their toes and other parts of their feet, are usually stained with the red dye of the henna ... (11).

Observing that «There are some other dancing-girls and courtesans who call themselves Ghawazee, but who do not really belong to that tribe». (12) Lane writes that the Ghawazi kept themselves apart from other classes, generally marrying into their own tribe, except in the case of «repentance», upon which the penitent married «a respectable Arab.» He is «... not generally considered as disgraced by such a connection». (13)

He states that the Ghawazi are, themselves asserting the fact, a race distinct from the Egyptians. «Their origin, however, is involved in much uncertainty». (14) Calling themselves «Baramikeh» or «Barmekces», they boast descent from that famous family, once favorites of the fabled Caliph Haroun El Raschid, then victims of his tyranny.

The customs of this people resemble those called «Gipsies,» supposed, by some, to be of Egyptian origin. Some of these also claim to be descended from a branch of the Baramikeh, but «... their claim is still less to be regarded ...» (15)

Another 19th Century writer, Bayle St.

John, was inclined to believe there was an affinity between them and the gypsies :

Kalah, the Jewish Almei, whom I knew in Alexandria, once told me a curious story of two daughters of a Barmekide ... One of them ... became the mother of the Ghawazee ; the other ... eloping with a stranger became the mother of the Gagarees, or gypsies ... both the dancing-girls and the gypsies claim a descent from the Barmekide; but, as is well known, the former existed in the times of the Pharaohs ... (16)

About the professed similarities between the oriental dances and the ancient dances represented in the tombs, however, and the idea that the dancers' descent could be traced from Pharaonic times, Berger states : «The evidence simply does not exist.» (17) He also discounts the theory put forward by Irena Lexova that the modern dance came not from Ancient Egypt but from the later Etruscans of Italy. (18) He suggests that «It is likely that the dancers from phoenicia, then Carthage, and finally from Roman Egypt introduced farther west these movements that Lane, writing eighteen hundred years after Juvenal and Martial, recognized as the very ones he saw in Cairo». (19) Evidently, there are as many theories about the subject as there are writers.

The question of who the Ghawazi dancers are, as distinct from other public dancers in Egypt has no easy answer. Accounts are obscured by the general confusion and interchangeability of the terms Ghawazi, Awalem, and Ghagar (gipsies). An extreme example of this

(11) Edward William Lane, *The Modern Egyptians*, London, J.M. Dent and Sons Ltd, 1936, 384-385.

(12) *Ibid.*, 388.

(13) *Ibid.*, 387.

(14) *Ibid.*, 386.

(15) *Ibid.*, 387.

(16) Bayle St. John, *Village Life in Egypt*, New York, Arno Press, 1973, 27.

(17) Berger, 8.

(18) Irena Lexova, *Ancient Egyptian Dances*, Prague : Oriental Institute, 1935, «Preface», and 72, cited in Berger, 8.

(19) Berger, 9.

term «belly dance», restricted to a special and limited image of the dancer is the embodiment of what *danse du ventre* has come to mean to most people. However, it represents only the most familiar aspect of a dance form that is both ancient and various (3), more properly termed «Oriental Dance» to designate the form in Near Eastern and North African Muslim countries. (The terms most commonly employed to identify the inelegantly — labeled «Belly Dance» are «Raqs Masri» (Egyptian Dance), «Raqs Ba'adi» (Native Dance), «Raqs Sharqi» (Oriental Dance), «Raqs Arabi» (Arabian Dance)). (4) Wood continues :

«The cogent defining element is ... the variety of articulated pelvic movements that differentiate it from most, but certainly not all, other dance traditions » (5). « While the cross-cultural infusions that have produced the current style called «belly dance» must have been continuous for well over two millennia, it must not be forgotten that this dance is primarily and pre-eminently Egyptian, and Egypt is where it is still seen to its best advantage ». (6)

The dance of the «Ghawazi» (sing. «Ghazziya») in Egypt partakes of this ancient and various tradition. Variety would appear to be the key word, when differing pelvic movement is found in such dances from Morocco to Persia to Turkestan to Greece to North India. Thus it would ensue that the Ghawazi practice a distinctive form of the dance peculiar to themselves : The tradition of the «danse du ventre», and within this tradition, the distinctive form practiced by the Ghawazi, is allowed to be of great antiquity; this whether as survivals of magical mysteries, love-dances of fertility rites, a poem to the mystery and pain of

motherhood», (7) a voluptuous dance to ancient Mother Goddesses, the symbolic laying of the world egg, (8) or entertainment pure and simple from time immemorial.

The dancing-girls of Egypt have attracted the most attention, admiring, incredulous, censorious, and prominent among these are the Ghawazi, the most famous of Egypt's long-celebrated public dancing girls.

James Aldridge writes that «It was (Carsten) Niebuhr who introduced European readers to Egypt's Oriental dancers who performed naked to the waist, 'with their yellow hands, spotted face, absurd ornaments and hair larded with stinking pomatum ... their movement graceful though indecent ...' » (9) Morroe Berger, however, states : «As early as the sixteenth century European writers were using popular stereotypes of Turkish splendor in costume and female expertise in the dance» .(10)

Writing in the first third of the 19th century, Edward Lane has provided the singly most quoted report on the Ghawazi :

The Ghawazi per form, unveiled, in the public streets, even to amuse the rabble. Their dancing has little of elegance; its chief peculiarity being a very rapid vibrating motion of the hips, from side to side. They commence with a degree of decorum ; but soon, by more animated looks, by a more rapid collision of their castanets of brass, and by increased energy in every motion, they exhibit a spectacle exactly agreeing with the descriptions which Martial and Juvenal have given of the performances of the female dancers

(3) Ibid.

(5) Ibid., 18.

(7) Armen Ohanian, *The Dancer of Shamahka*, trans. Rose Wilder Lane, New York : E.P. Dutton, 1923, 261, cited in Wood 21.

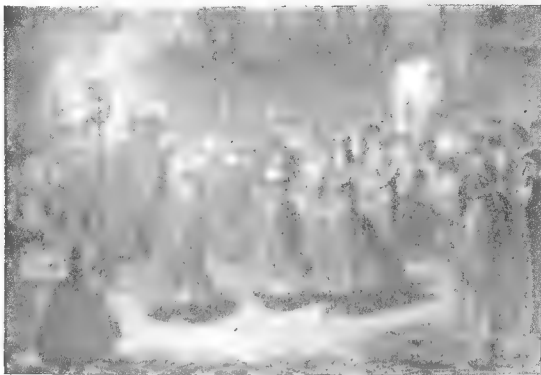
(9) James Aldridge, *Cairo Biography of a City* Boston-Toronto : Little, Brown and Company, 1969, 147.

(10) Morroe Berger, «A Curious and Wonderful Gymnastic ...», *Dance Perspectives*, Spring, 1961, 6.

(4) Ibid., 23.

(8) Ibid., 19.

(8) wood, 21.



THE GHAWAZI OF EGYPT A PRELIMINARY REPORT

Dr. MAGDA SALEH

There has been far more reference in related literature to the art of the «dancing girls» of Egypt, than to all the other Egyptian dance forms combined. Research into this dance form, its origins, and that of its practitioners, has been confounded by a welter of confusing data propagated over many years. As Leona Wood has pointed out :

In the past a climate of disapproval has hampered any attempt at serious evaluation of this dance form (Danse du Ventre); at the present time the situation has reversed to a point where the enthusiasm of its protagonists has become the chief

hindrance to an objective assessment. (1) She indicates that «... years of defensive posture have produced a retaliatory response which has encouraged its mythopoetical identification with ancient rites and mysteries» (2) The classificatory (anatomically descriptive)

-
- (1) Leona Wood, "Danse du Ventre : a Fresh Appraisal", *Dance Research Journal*, CORD, Spring-Summer, 1976, VIII : 2, 18.
(2) *Ibid.*

al-Din between «Sirat», the Legend and the Epics». In an introduction he mentions the characteristic features of the folk epic, then, he applies them to the novel to prove how «Sirat al-Sheich Nur al-Din» from its starting point is a model biography, «sirat». He takes also into consideration a mythological background of this novel connected with the person of Sheich Nur el-Din. Dr. Ahmed Shams el-Din is presenting in a form of a novel, a valuable work in the field of culture and artistic creation.

Folklore Magazine Tour includes several subjects ; the first of which deals with the folklore and architecture in the Upper Egypt. Mr. Mohammed Hussein Hilal gives the presentation of a lecture accompanied by slides done by Mr. Subhi al-Sharuni, the well-known art critic and the artist Mrs. Safia Hilmi Hussein. The subject dealt with is about folk architecture in the region of Qurna, west of Luxor as well as about buildings and houses in Gabal Qurna, which differs greatly from the first mentioned (Photos are included). There is also the presentation of the architecture and arts of the west region of Aswan,

were are the old traditional villages of Nubia with their characteristic architectural form and their special decorations connected with different social festivities.

The second subject was about the 8th International Congress of Turkish Art which was held in Cairo under supervision of the

Egyptian Antiquities Organization from 26 September .. 1 October 1987.

The third subject is about the Ceremony and the Session connected with the Feast of the Gratitude to the Nile, organized by the Governorate of Cairo. Mr. Abdel Aziz Rifat presents the main points of the lectures and speeches which were discussed. He puts an observation that the Ceremony in general had an official character and the people were not sharing in these celebrations.

Mr. Mohammed Hussein Hilal is making a summary of the scientific activities of the Congress as well as accompanying them artistic shows such as the performance of the Turkish Art and Music in Manial Museum, Museum of Islamic Art and the Salah ed-Din Citadel.

Mr. Abdel Ghani Dawoud is writing about the performance «Darabuka — the Egyptian Folk-Drum» put on the stage of the «Mani Theatre» in Agouza and produced by the musician Dr. Intisar Abdel Fattah. The producer in his experimental show presents the conflict between folk music and modern music as he discusses also the authenticity of folk music.

The number includes also a report written by Prof. Dr. Magda Saleh about «Ghawazi» in Egypt which she has presented during the International Conference for the Gypsy Dances held in Finland.

THE EDITOR



many other special names ; he also describes the image of a curing person in folk culture through «the mawwals», songs, folk proverbs and incantations. Furthermore, in a complete and deep understanding for this aspect of life, prof. Rushdi Saleh tells us about the illnesses that need the folk medicine, either being physical or psychical. He also mentions the way and methods of psychological curing, as well as the various kinds of physical curing, as well as the various kinds of physical curing, blood-letting or cauterising».

Having presented the picture of a doctor, the author presents also the patient and his names according to the illness he suffers — so he can be called : the ill, the injured, the sick etc. Prof. Rushdi Saleh ends his study making a list of plants and herbs, used for the different illnesses, mentioning when it is needed—all their history.

The following article is the study of Mr. Abd el Aziz Rifat entitled «The Story of Sidi al-Garib — some Aspects of the Text». The researcher is trying to reveal how the text is formed as well as showing the relations existing between its units and its stratas, then between these units and stratas and the text as a whole. The writer concentrates in his study on the nature of the folk technique in poetry in this narrative «mawwal» (ballad) which presents the story of the Muslim Saint called «the Stranger».

The writer is showing us the problems provoked by the text, trying to solve these problems by revealing their significances as well as revealing the harmony between the meanings and the nature of poetical experience, without the need to have explanations out of the text, or imposed on it. All this is done in an objective form, pointing out the richness of the text and its artistic truth.

The folklorists as well as the artists have been greatly interested in the problem of inspiration by folklore. The usage of folk heri-

tage in artistic creation is a very old tradition.

Prof. Dr. Kasim Abdo Kasim in his study entitled «The River Nile in the Arabic Legends» tries to get out the picture of the Nile from the stories put down in the books of Arabic historians and geographers concerned with the traditional folk imagination about the surroundings of the river, or fantastic stories about the strange creatures living in its water, or religious stories. In his introduction Dr. Kasim speaks about the role of the Nile in the life of Egypt and Egyptians and the eminent place which Nile has got in the culture of the Old Egyptians who have expressed about it in different ways. The Nile was given the place of a holy thing, a god among gods in the religion of Ancient Egypt ; afterwards, in the Islamic period it became «a sanctified river» being one of the «rivers of Paradise». The phenomenon of sanctifying the river known in the stories of Ancient Egypt has undergone some changes and innovation in the new Islamic Arabic society according to the ideas of newly coming culture

This issue contains also an article about the production of baskets and straw plates in Nubia, written by Mr. Reda Shehata Abu al Magd. The writer presents the artistic techniques and forms of this type of handicrafts and its relations with the manners and customs as well as the relations with other types of artistic works characteristic for Nubia.

The article includes also some examples of Nubian folk literature. At the end, Mr. Reda discusses the factors of the changes in these traditional handicrafts and the causes of their disappearance.

Mr. Mohammed al-Said Aid is presenting the biographical novel of Dr. Ahmed Shams el-Din-al-Hagagi under the title «Sirat al-Sheikh Nur al-Din». Mr. Mohammed al-Said Aid is giving to his study a title «Sirat Sheikh Nur

ges, as well as with all the factors of interference and acculturation, which led to the formation of a characteristic nature or a special type of the contemporary Arabic, Egyptian folk culture.

Prof. Safwat Kamal does not forget to point at the influence of environment, nature and the depth of history, as well as the geographical situation on the formation of this characteristic type of the Egyptian folk culture. It was this which made from its synthetic structure being the result of the different layers of civilizations, cultures, races, as well as various beliefs — a harmonious, sophisticated construction. The writer comes to an important conclusion, namely, that our folklore by the fact of absorbing and assimilating all these factors was directed towards the reality, very strongly connected with man's life and his utility, without any romantic tendencies.

The writer in his encyclopaedic exactness, his wide experience and full treatment of the subject, passes from the history and living heritage concerning our folk proverbs, to point out the value of the element of work. He underlines the full relation existing between the literary expression of folk proverbs and group experience drawn from the mere experience in life as well as between this experience and people who possess it.

Folk proverbs result from the mental attempt to abstract from the facts the general conception to let the content appear through the definite saying. Abstracting the form and keeping the content — this is the aim of saying the proverb, and this is what gives the proverbs in every society their vitality and continuity ; moreover, it helps to pass from one dialect to another, from one language to another.

Prof. Safwat Kamal presenting many proverbs connected with work, and analysing, them, expresses his opinion that we ought to

know how much our folk proverbs contain of valuable moral lessons and enumerable human experience. All this is of great importance in displaying the group of values which the human being has acquired during his everyday life in the period of all his history. Beside it, the need to discover the aesthetic values in our folk creation to understand the characteristic features and constituents of our folk culture it is in fact a scientific and national aim which is connected with the different types of experience collaborating together.

In this issue the writer **Mr. Ahmed Adam presents his translation of another chapter of the book «The Folk Tale» by Stith Thompson.** In this chapter the author is dealing with two important subjects : the first one the international scope of folk tale, and the second — the different types of folk tale.

As we have promised our readers before to present some of the outstanding scientific works left by the late pioneer, **Prof. Rushdi Saleh**, this issue is honoured by presenting a part of his work about **«The Folk Medicine»**. Actually this study is new, due to the fact that Prof. Rushdi Saleh begins it with a rich introduction, in which he distinguishes and defines the folk medicine as being a number of practices inherited by the son after their parents and grandparents in curing physical and psychical illnesses as well as it is a number of inherited practices used for preventing the illness. Thus, the writer divides this kind of medicine into : a curing medicine and a prophylactic medicine. He also specifies some of the definitions common among the researchers and the public, such as so called «Tib al-Rika» and he combines it with the superstitions and conjury.

Moreover, **Prof. Rushdi Saleh enumerates the names which are given to the person who cures such as : a doctor, a physician and**

While our Magazine was under print we received the news of the death of **Prof. Saad El-Khadim** who was one of the outstanding folklorists, specially in the field of folk art and handicrafts.

In the name of all the folklorists and in the name of the Editors Office of the Magazine «Folklore» we present our condolences to his family and in the meantime — to express our appreciations towards him — we shall present some of his works and researches in the nearest future. Therefore, we are thankful to our prof. **Dr. Abdel Hamid Yunis** who has written in our name about the efforts of late pioneer **Prof. Saad el-Khadim**, in gratitude to him for all what he has done to the Egyptian folklore.

Prof. Dr. Mahmud Zuhni shares in this number by his valuable study entitled «**Between the Folk-Literature and Children Literature**» which points out the most important sources from which the writers and artists ought to draw out the subjects of their writings and artistic creation directed to the children. **Prof. Dr. Zuhni** classifies the Arabic literary production into three different kinds : official literature (classic), literature presented in the dialect, and folk literature. As the author specifies and characterizes each of these literary forms, he draws the conclusion that folk literature as an abundant source arrives to all the people of different social and mental levels, stratas, as well as to individuals. In other words — as **Prof. Dr. Zuhni** says — it is the literature chosen by the people, because it expresses their common feelings, and performs for them the role of art in their life. Therefore, he believes that the main reason of the contemporary youth's crisis lies in the deprivation of the children of our new generations this spiritual, educational supply. This is due to the fact that mothers and grandmothers have become too busy to give their

children this kind of education in the form of folk-tales which can be named «the children literature». Moreover, the writers have either neglected or slackened in finding the suitable substitutes from our national heritage — like the developed countries have done ; instead of that they asked for help from the West or the East, translating or transferring or imitating them. They do not realize that thus doing they enable a different culture to control our feelings and remove our highest values.

Prof. Zuhni believes that by **living, studying and being inspired by our heritage**, and then presenting it as a spiritual food to our young generations, we can return to the Arab his self-confidence, pride in his Arab nationality and make him stick to his values ; to enable him to face the gloomy, full of crises and dangers, future. This however, according to **Prof. Dr. Zuhni**, demands a strong will, truthful intentions and unlimited efforts. The most important necessities are : the knowledge, the culture and the research work, as well as to have deep confidence in our heritage, nationality and future. The folk heritage and the folk studies are the hope of our future ; as the efforts done in the researches dealing with this heritage open the widest fields for the artists to give our coming generations the best of all.

In his study about «**The Work as a Humanistic Value in the Egyptian Folk-Proverbs**», **Prof. Safwat Kamal** deals with the conception of a value, its nature and relationship with the cultural elements in Egyptian folk heritage. He points out to the fact that many folk materials have not been yet collected scientifically. He adds that what have been collected are not well defined nor even classified according to the types or according to the relations between different elements. Thus, we can not deduct the constituents of our folk culture without looking at the everyday life of our society along the different periods of time with all its economic, social and cultural chan-

THIS ISSUE

Many of the problems connected with folklore and its definitions, in spite of the big progress done in this branch of knowledge, concerning collecting, analyses and studies, still need some revisions and more precision, specially in such societies as ours, undergoing many changes on different levels. In this situation it is needed from time to time that the researchers check their theories and definitions connected with the branch of knowledge they deal with.

In the study presented by **Prof. Dr. Ahmed Ali Mursi** under the title **«The Arab Folk-Literature — the Definition and its Terms»**, the writer tries to share in this subject by saying that each culture creates its definitions and its own artistic forms. It is no longer possible for us to keep running after others and thus trying to twist what is ours to suit what belongs to others. Therefore the writer believes that collecting the folk material from its carriers and from its proper environments, as well as respecting the definitions used by them, is a main step in order to precise our scientific definitions in their field.

Prof Dr. Mursi is dealing with the definition of folk literature and its terms in the writings of a great number of specialists as well as the people interested in folk literature and the amateurs. He uses an analytical method that aims at knowing the way by which those researchers were able to combine between the specificity of the Arabic culture and the universality of the human culture, either positively or negatively. He also presents the views of those researchers as well as their discussions and scientific opinions about certain definitions, trying to discover the characteristic

features of those definitions which, according to Dr. Mursi, is not an easy task when depending on an individual effort or being realized in a short period of time. Dr. Mursi's aim is not to discuss these definitions, but to point them out depending on deduction, to draw out finally a unified definition for this branch of the science of folklore.

By this doing, he tends to unify the scientific efforts so as to be able to serve our national culture by getting out the major elements in the various definitions presented by those researchers.

Stating a number of important facts he suggests two definitions for folk literature, that would take under consideration the main characteristics of folk literature, from the point of view that it expresses the group institution and is used both in oral and in written form. Thus, Prof. Dr. Mursi goes on the line of **Prof Dr. Abdel Hamid Yonis** in refusing the linguistic measures to make division between what is folk and what is not folk, despite the fact that most of the researchers have concentrated on this measure and agreed upon its validity.

Quarterly Magazine, Issued by :
General Egyptian Book Organization
October, November December 1987,
Cairo





Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Editorial Consultant :

Dr. Abdel-Hamid Yunis

Art Director :

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim

رقم الايداع ١٩٨٧/٦٢٨٣



القانون

الشريعة





الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس التحرير:
أ. د. أحمد على مرسى
مدير التحرير:
أ. صفوت كمال

مجلس التحرير:
أ. د. حسن الشامى
أ. د. سمحة الخولى
أ. د. عبد الحميد حواس
أ. د. فاروق خورشيد
أ. د. ماجدة صالح
أ. د. محمد الجوهري
أ. د. محمد محبوب
أ. د. محمود ذهني
أ. د. نبيلة ابراهيم

رئيس مجلس الإدارة:
أ. د. سمير سرحان
مستشار التحرير:
أ. د. عبد الحميد يونس
الإشراف الفنى:
أ. عبد السلام الشريف



العدد الثانى والعشرون

يناير - فبراير - مارس - ١٩٨٨

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

★ صور الغلاف للفنان :

انتصار عبد الفتاح

صفحة

- هذا العدد ٣
- المحرر .
- ارم ذات العماد ٧
- فاروق خورشيد .
- الأطفال والأدب الشعبي ١٧
- عبد التواب يوسف .
- ليالى الصعيد الملاح ٢٤
- توفيق حنا .
- قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمة للتراجيديا
الافريقية ٣٦
- د . أحمد عثمان .
- من فن السؤال ٤٨
- عبد المزين رفعت .
- مفهوم الصبر فى المأثورات الشعبية المصرية ٤٩
- عادل ندا .
- مورفولوجيا الحكاية - فلاديمير بروب ٦٠
- ترجمة : عبد الحيد حواس .
- سهير فهمى .
- التجميل والتزيين والأزياء الشعبية ٦٧
- أحمد رضى صالح
- العناصر الأساسية فى بنية اللون الشعبية
التشكيلية ٧٩
- محمود النبوى الشال .
- النيمة الشعبية فى بيئات الاسكندرية ٨٤
- د . اسماعيل طه نجم .
- الأزياء والتطريز فى الأردن ٨٨
- خالد الحنزة .
- الدبكة - دراسة الآلات الإيقاعية الشعبية
المصرية ٩٣
- انتصار عبد الفتاح .
- الحسد والرقية فى المعتقد الشعبى ١٠٢
- محمد عبد السلام ابراهيم .
- صبرة عشرة العيسى بين الواقع والأدب الشعبى ١١٠
- يسرى عبد الننى .
- مكتبة الفنون الشعبية
- - الوطوع فى دائرة المسحور ١١٧
- عبد المزين رفعت .
- جولة الفنون الشعبية ١٢٢
- This Issue ١٤٢

هذا العدد

يتضمن هذا العدد دراسات متنوعة عن التراث الشعبي والمأثورات الشعبية المصرية والعربية مع دراسات ميدانية عن أنماط من الإبداع الشعبي المصري ٠٠ وكذلك دراسات ومقالات عن مجالات استلهم هذا الإبداع الشعبي في أعمال فنية معاصرة ٠

ويستهل هذا العدد بدراسة وصينة للأستاذ فاروق خورشيد عن « ارم ذات العماد » ، تلك المدينة التي سار ذكرها على مر الأحقاب وأخذت مكانة خاصة في التراث العربي والإسلامي ٠

التراث واعيا بما في المأثورات الشعبية من مقولات فكرية فهقدم بدراسته اضافة فكرية اخرى لما يحتويه المأثور الشعبي من مقولات تناقلت عبر حقب الزمان عن هذه المدينة النموذج ومع هذه الدراسة المهمة للأستاذ فاروق خورشيد ٠ تأتي دراسة مهمة أخرى للأستاذ عبد التواب يوسف أحد المتخصصين القلائل في ثقافة الطفل عن « الأطفال والأدب الشعبي » فيثير برؤيته الواعية قضية مهمة حول جلوى الحكايات الشعبية بالنسبة للأطفال ٠ وهل يتقبل الأطفال هذه الحكايات لأن الكبار يفرغونها عليهم أم أن الحكايات الشعبية تشكل ضرورة لازمة للأطفال ، وأن تقبلهم لها يؤكد رغبتهم الشديدة فيها ؟

ويقدم الأستاذ عبد التواب يوسف وجهات النظر المتنوعة والمختلفة حول هذه القضية ويناقش آراء بعض المتخصصين في هذا المجال المهم من مجالات نقل المعرفة الى الأطفال ، تاركا في النهاية الباب مفتوحا أمام الدارسين والباحثين لكي يدلوا بدلوهم فيما أسماه بقضية

فيوضح الأستاذ فاروق خورشيد واقع تلك المدينة في التراث الشعبي العربي بأصولها التاريخية والمقائدية ٠٠ تلك المدينة التي جمعت في التصور العربي بين الحلم والحقيقة ٠ والتي بناها شداد بن عاد على مثال خاص « لم يخلق مثلها في البلاد » ٠ فلما بناها شداد أراد أن يسكنها وسار إليها فبلغ منها موضعا ، عندئذ أرسل الله عليه وعلى من معه صيحة من السماء أهلكتهم جميعا فلم يبق منهم أحد ٠

هكذا تتواتر القصص القديمة في خطوطها العريضة عن هذه المدينة النادرة ٠ هذه المدينة النموذج والمثال والتي تحدث عنها القرآن الكريم وورد وصفها وذكرها عند عدد من المؤرخين العرب المسلمين وغيرهم ، منهم من هو مصدق بوجودها ومنهم من هو غير متيقن أو متشكك ٠

ويحلل الأستاذ فاروق خورشيد بدقته المتباددة ويعلمه الموسوعي مجالات التصوير العلمي والتاريخي لهذه المدينة الحلم الذي تمثله « ارم ذات العماد » ٠ فينقب في كتب

الطفولة والتقصير الشعبي وليسهموا في بحث الموضوع من كافة جوانبه .

والمجلة اذ تطرح هذه القضية للنقاش العلمي ترحب بنشر ما قد يصلها من دراسات حول هذا الموضوع المهم من موضوعات الأدب الشعبي وثقافة الطفل .

ومع فنون الغناء في الصعيد ومجالات أدائها في لياليه الملاح يقدم الأستاذ توفيق حنا مجموعة من النصوص الغنائية الشعبية التي جميعها إبان عمله ناظرا لبعض المدارس في محافظتي سوهاج وقنا تحت عنوان « ليالي الصعيد الملاح » والحقيقة أن الأستاذ توفيق حنا يعد نموذجا فريدا لعاشق المانثورات الشعبية عامة ، والأدب الشعبي خاصة ، فقد توافر منذ فترة مبكرة من حياته على جمع كثير من الحكايات والمواويل والأغاني والأمثال وغير ذلك من مواد فولكلورية .



وتحتل قضية استلهم الفولكلور جانبا كبيرا من اهتمام علماء الفولكلور والمبدعين على السواء ، ذلك أن استلهم الماثور الشعبي وتوظيفه في أعمال فنية ، قديم قدم الفن ذاته ، وعلى ذلك يكتسب الرصد الذي يقدمه الأستاذ الدكتور أحمد عثمان للمصادر الأسطورية والملحجية التي استلهم منها شعراء التراجيديا الإغريقون موضوعات مسرحياتهم أهمية كبيرة ، ليس بسبيل تأكيد هذه المقولة فحسب ، وإنما لتأكيد مجموعة من الحقائق والمعلومات يمكن للقارئ الحصيف أن يستنتجها بنفسه ، بعد امعان النظر في القوائم الثلاث التي تعتمدها الدراسة لبنائها العام .

ففي القائمة الأولى يضبح الدكتور / أحمد عثمان المصدر الأسطوري أو الملحمي ، وأما المبرحيات التي استلهمها أسخولوس من هذا المصدر ، وفي القائمة الثانية يفعل الشيء نفسه مع سوفوكليس ، أما القائمة الثالثة والأخيرة فيردها ليوربيديس ، مقدما لكل قائمة بمقدمة وجيزة ضمنها بعض المعلومات والآراء والمقارنات عن الشعراء الثلاثة العظيم الذين جاوزوا المحلية الإغريقية إلى العالمية الإنسانية ، والدراسة بهذا البناء الاتقليدي ذات دلالات وفيرة معبرة عن سخاء الأساطير والملاح وغناها الفني .

وتأتي دراسة الأستاذ / عادل ندا حول « مفهوم الصبر في المانثورات الشعبية » التي ينطلق فيها من أن مجتمعنا المصري على امتداد تاريخه الطويل ، وموقعه المتفرد قد

استخلص من خلال تجاربه ومعتقداته مجموعة من القيم ، لعل من أبرزها (قيمة الصبر) لتسهم في الكشف عن جانب مهم من جوانب الثقافة الشعبية ، وانعكاس ذلك على الإنسان المصري وسلوكه وتحديد رؤيته لواقعه وعلاقاته الإنسانية المتعددة . وفكرة الصبر وإن استلهمت بعض أصولها من أساس اعتقادي ، إلا أنها أيضا تمتع من خيرات طويلة ضاربة في جذور التاريخ ، فقد ساعدت طبيعة المصريين الزراعية ، وإيمانهم الاعتقادي بالبعث والخلود منذ الأزل على انتشار مفهوم الصبر ، ومع ذلك فإن قيمة الصبر لا تمثل قيمة سلبية ، بل هي قيمة إيجابية فعالة لمواجهة عواقب الحياة وشدائدها ، علاوة على ما تمثله - في أحد جوانبها - كعامل من عوامل ضبط والاستقرار الاجتماعي ، وقد حرص الباحث على أن يدعم دراسته بكثير من النصوص التي تدل على ذلك سواء من الأمثال الشعبية أو القصص الشعبي أو المواويل الشعبية كما أنه لا يغفل جانب التسميات في هذه القضية وربطها بالظروف الموضوعية المحيطة في فترة من الفترات في بعض القرى المصرية ليخلص إلى أن الأسماء الموقفية ما هي إلا نتيجة للظروف الحياتية الموجبة ، أو الظروف الاجتماعية أو السياسية أو القومية التي يمر بها المجتمع ويتفاعل معها أفرادها .

يتلو ذلك ترجمة الفصل الثاني من كتاب فلاديمير بروب « مورفولوجيا الحكاية » أعدها الأستاذ عبد الحميد حواس والأستاذة سميرة فهمي . ويتناول هذا الفصل « المنهج والمادة » .

وقد قدم الأستاذ عبد الحميد حواس لهذا الفصل بمقدمة علمية شارحة لموضوع الدراسة . كما قام المترجمان بإثراء الدراسة بمجموعة من الهوامش ذات الأهمية الكبيرة في توضيح ما رأيا ضرورة توضيحه للقارئ العربي ، والذي يعد إضافة علمية لمادة الكتاب .

ويتناول الأستاذ الدكتور اسماعيل طه نجم بأسلوبه الشاعري ، وبحس الفنان المصور أعمال بعض الفنانين الذين اهتموا في أعمالهم الفنية المعروضة ضمن بينالي الاسكندرية السادس عشر أكتوبر ١٩٨٧ - يناير ١٩٨٨ بالتيمة الشعبية .

وقد تضمن المقال عرضاً تحليلياً للتيمة الشعبية التي وظفها عدد من الفنانين المشاركين في بينالي هذا العام أو تلك التي تستلهم الطابع الشعبي في الأعمال الإبداعية الحديثة ليؤكد برؤيته الفنية الدقيقة أن الجذور هي التي تمد الأشجار دوماً بالفداء .

وعن الأزياء والتطريز في الأردن تقدم المجلة دراسة تحليلية عن الوحدات الزخرفية المطرزة على الأزياء الشعبية في الأردن أعدها الأستاذ خالد الحزمة الأستاذ بجامعة اليرموك بالأردن . كما تتضمن الدراسة رسوماً وصوراً فوتوغرافية توضح أشكال هذه الأزياء ووحدها الزخرفية تعرفنا بجماليات الوحدات الزخرفية التي تميز هذه الأزياء .

يلي ذلك دراسة الأستاذ انتصار عبد الفتاح عن « الدبكة » كآلة إيقاع موسيقية شعبية لها امكانياتها الهائلة ، وهو لهذا يتعرض لأنواع هذه الآلة وطرق صنعها ، وأنواع الجلود المستخدمة فيها ، وكيفية الأداء عليها ، ودورها في الموسيقى الشعبية والتقليدية ، كما يتعرض كذلك لتجربه المؤلف الموسيقي الألماني « فينك » والذي حاول فيها أن يصيغ كل ما عرفه عن آلة الدبكة - التي أعجب بها إعجاباً شديداً - في متناقلة من ثلاث حركات ، يوضحها الباحث في هذه الدراسة ويأخذ عليها - رغم دقتها - أنها لم تفجر كل امكانيات هذه الآلة المرتبطة بالحركة دائماً ، والقائمة على عنصر الارتجال ، وهننا يخلص الباحث الى تجاربه الذاتية مع الآلات الموسيقية الشعبية من خلال أعماله الدرامية كتجربة مسرح العربة الشعبية ، وتجربة المسرح الصوتي التي استخدم فيها ، الى جوار « الدبكة » أدوات الحرفيين والأدوات المستخدمة في الحياة اليومية ، في محاولة لايجاد معادل صوتي مرئي للدبكة والأدوات المستخدمة معها ،

بالإضافة الى هذه الدراسات نواصل المجلة بشر بعض الدراسات التي أعدها المرحوم لأستاذ أحمد رشدي صالح عن الفولكلور المصري والتي لم يسبق نشرها . فيتضمن هذا العدد دراسة له عن « التجصيل والتزيين والأزياء الشعبية » موضحاً مواصفات الجمل الشعبي وخصائص الحسن كما يحدها المانور الشعبي . كما يحدد الأستاذ رشدي صالح مسميات أدوات ومواد الزينة المستخدمة ، وكذلك أسماء ودلالات بعض قطع الأزياء الشعبية ، سواء ما اقتص منها بالنساء أم اقتصر على الرجال غير مفق في الوقت نفسه تأثيرات المراحل التاريخية المختلفة والبيئات الجغرافية المتنوعة ، وواقع الحياة الاجتماعية ، في إطار من العادات والتقاليد التي تحكم أنماط السلوك في الحياة اليومية الى غير ذلك من مكونات الذوق الشعبي مقدماً في الوقت نفسه نماذج من الأغاني الشعبية التي تنغني بالحسن والجمال موضحاً دلالات الحسن والجمال في التصور الشعبي .

ومع هذه الدراسة الرائدة ، تأتي دراسة قيمة أخرى للأستاذ محمود النبوي الشال ، الوكيل الأسبق لوزارة التربية والتعليم لتوضيح « العناصر الأساسية في بنية الفنون الشعبية التشكيلية » . فيقدم الأستاذ محمود الشال بوعيه الناقب لمكونات الفنون الشعبية التشكيلية القيم الجمالية التي تميز أنماطها . كما تصنف دراسة الأستاذ محمود الشال الى تحليل عناصر الفنون التشكيلية الشعبية بغية التعرف على طبيعة هذه الفنون بما يزيد من إدراكنا لها وتذوقنا إياها واحساسنا بها .

كما تأتي دراسة الأستاذ الدكتور الفنان اسماعيل طه نجم عميد كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية عن « التيمة الشعبية في يمنال الاسكندرية » لتوضح اهتمام الفنان التشكيلي بعناصر من تراثه الشعبي والكشف عن القيم الجمالية بها وتوظيفها في أعمال فنية محدثة تنسم بالسمة العالمية للفنون المعاصرة .

الليالى فى الدراسات النقدية والروائية على مدى
يزيد عن قرنين من الزمان . وقد أبرز الأستاذ
عبد العزيز رفعت الاغفال المتعمد لأثر ألف ليلة
وليلة على الأدب الانجليزى فى هذه الحقبة
الطويلة ، واقتصار النقاد ومؤرخى الأدب على
الإشارة الى أثر الأفرق والرومان فى النهضة ،
واستمرارهم فى اجترار هذه المقولة البالية !

هذا وتتضمن جولة الفنون الشعبية فى هذا
العدد فضلا عن المعارض والندوات التى أقيمت
فى مصر ، تغطيه لبعض المواكب الاحتفالية
للتشعبية ، حيث يقدم لنا الأستاذ سمير
جابر وصفا تفصيليا لمظاهر الاحتفال بالمولد
النوى الشريف ، والفهرجانات الاحتفالية التى
تصاحبها فى مدينة ملوى بمحافظة المنيا ، وقد
تابع الباحث هذا الاحتفال على مدى ثلاثة أعوام
منذ عام ١٩٨٥ حتى الآن .

كما تقدم الفنانة سوسن عاصم من خلال
الجولة أيضا عرضا موجزا لرحلة استطلاعية
الى واحة سيوة ، حيث تصف لنا افراح سيوة
وبعض المظاهر الاحتفالية الأخرى المتعلقة بنبوة
الحياة ، كما أضافت من خلال هذا العرض بعض
المعلومات المهمة حول الأزياء والحلى الشعبية فى
نلك الواحة الشهيرة .

وفى الجولة أيضا يقدم لنا الأستاذ ابراهيم
حليم وصفا لمعرض الفنان الحاج رمضان سويلم
كما يقدم تقريراً حول معرضه الذى أقيم بمعهد
جوته الألماني بالقاهرة .

وعن معرض الصور الفوتوغرافية للفنان
فتحي حسين حول النوبة القديمة الذى افتتح
مساء الخميس ١٩ نوفمبر ١٩٨٧ بقاعة الفنان
محمد ناجي بقصر ثقافة الأنفوشي بالإسكندرية
قدم الأستاذ جودت عبد الحميد يوسف وهو
أحد الذين ساهموا فى تحرير المجلة منذ الأعداد
الأولى لها عام ١٩٦٥ ، تعريفا عن موضوع هذا
المعرض وإشارة لبعض الدراسات التى قامت
حول النوبة قديما وحديثا .

وتوظيف هذا كله توظيفا دراميا . كما سجل
الأستاذ انتصار عبد الفتاح بالصورة الفوتوغرافية
أسلوب وطريقة العزف على هذه الآلة الايقاعية
الشعبية .

وحول الاعتقاد فى الحسد والممارسات الشعبية
المرتبطة به يقدم الأستاذ / محمد عبد السلام
ابراهيم بحثه حول (الحسد والرقية فى المعتقد
الشعبى) ذلك الاعتقاد الذى يشكل جزءا مهما
من سمات الوجدان الشعبى ، ويقوم أساسا
لكثير من الماثورات والممارسات الشعبية التى
توجه سلوك الإنسان المصرى .

وإذا كان الحسد صفة يتصف بها بعض
الناس فى المعتقد الشعبى ، فانه يوجد بالمثل
من يشتهرون بالقدرة على القيام بـ (الرقوة)
وهى العلاج الناجع - طبقا لما يراه المتصور
الشعبى - لدوره الحسد . وقد عرفت الرقوة
منذ أزمان بعيدة ، إذ استخدمتها إيزيس لتعيد
الحياة الى طفلها (حورس) بعد أن لدغته عقرب
كما عرفها العرب القدماء باسم (الأخذة)
واستخدمها الرسول (ص) فى مواقف كثيرة
وفى النهاية يقدم الباحث لثراء الدراسة عددا
من نصوص الرقوة المستخدمة خلال هذه
الطقوس لدوره الحسد ، واثاق الشرور الناجمة
عنه .

يلي ذلك مقال الأستاذ يسرى عبد الفنى عن
« ضربة عنتره العيسى بين الواقع والأدب الشعبى »
موضحا جوانب هذه الشخصية التاريخية
والمخمية التى لعبت دورا مهما وأساسيا فى
الثقافة العربية تراثا وماثورا ، حتى أصبح لها
وجودها التاريخى والشعبى فى الوقت نفسه .

إضافة لما سبق ، يقدم فى مكتبة الفنانون
الشعبية الأستاذ عبد العزيز رفعت عرضا
لكتاب (الوقوع فى دائرة السحر - ألف ليلة
وليلة فى نظرية الأدب الانجليزى ١٧٠٤ :
١٩١٠ م) للدكتور محسن جاسم الموسوى ،
حيث تعرض الدراسة للأبحاث التى تمت حول
ألف ليلة وليلة أو (الليالى العربية) فى تاريخ
الأدب الانجليزى ، ومدى تأثير نصوص ترجمات

إِرمَذاثِ العِمَاد

فاروق خورشيد

لم تكف البشرية عن أحلامها منذ بداية الوعي بذاتها وحتى اليوم ، وما كل ما أحرزته من تقدم في مضمار الحضارة والمدنية ، ودنيا المعرفة والعلم والصباغة الا المحصلة الفعلية والعملية لأفلامها التي لم تنقطع أبدا ، ولن تنقطع أيضا حتى تكف البشرية عن الوجود فوق الأرض . وقبل أن تتجسد هذه الأحلام في عطاءات الفن المختلفة ، ظهرت كامان وأحلام بقطعة ، في الحكايات البدائية الأولى ، وفي أسجاع الكهان ، وفي أخبار الخالمين الكبار الذين خرج من أصلهم المبدعون والفنانون الذين حولوا كل هذه المواد (الحام) البدائية إلى رؤى فنية في الرسم والنحت وفي الموسيقى والرقص ، وفي الفنون القولية شعيرة كانت أم درامية ، روائية كانت أم قصصية أم مسرحية - فصا الفن في حقيقته الاتعبير عن عالم الوجدان للبشرية التي تعبده في بعضنا اليومي عن البقاء وخبز اليوم ، ويأتي الفن لرسم هذا الواقع المدفون ويجسده لتري البشرية وجدانها الحقيقي ، بكل ما فيه من مخاوف وأوهام ، وبكل ما فيه من أمان وأحلام - ويظهر الفن الواقع اليومي الصلب، لينفذ الانسان من نشوته الجافة الى حقيقة عالمه الداخلي الذي هو المحرك الحقيقي والرئيسي لحياته التي تزداد الأفضل والأحسن ، وفي اندفاعه الدائم وراء الشوق والمغامرة لتحقيق هذه الرؤى التي تملا وجدانه سواء فهمه أم لم يفهمه وسواء أدركه أم لم يدركه بعقله الواعي المسيطر على سلوك يومه ، وصراعات غلظاته الآنية المؤقتة المعاشة .

الحلم والحقيقة يمثل المرحلة البدائية ، والفطرية في السلوك الانساني الممزق بين عالمي الحلم والواقع . . وترجمة المخاوف وترجمة الأحلام الى واقع ممارس فعلى تشويه السذاجة والفطرية ، وهو نفسه الذى يمكن للكهنه ان يحكموا على رقاب البشرية لفترة طويلة ، وهو نفسه الذى ساعد على تجسيد معنى الاله فى التماثيل والأصنام ، وهو نفسه الذى يكمن خلف أعمال السحر والشعوذة التى عرفتها الانسانية فى فجر وجودها على الأرض . . ومن هذا المنطلق كانت ترجمة المعانى الى مجسّدات حقيقية ملموسة حتى يستطيع الانسان أن يتعامل مع هذه المعانى تعاملًا مباشرًا بعيدًا عن التجريد الذى لم تكن قدراته الذهنية أو الوجدانية قادرة عليه فى هذه الحقبة البعيدة من تاريخ البشرية . . وتحكى لنا كتب التاريخ القديمة وكتب الأدب المليئة بالمروريات الشعبية أن (أول ما بنى على وجه الأرض « الصرح » ويسمى « الجدل » بنساء النمرود الأكبر من كوش بن حام بن نوح) . . ويصفه النويرى صاحب « نهاية الأرب » الذى نقلنا عنه هذه العبارة بقوله : (وكان طوله فى الهواء خمسة آلاف ذراع ، وعرضه ثلاثة آلاف ذراع ، وكان مبناه باحجارة والرصاص ، والكلس والشمع واللبان ، بنه لينجيه وقومه من بأس الله عز وجل) . . الخوف هنا خرج من حيز الوهم الى حيز الفعل ، فبنى النمرود هذا الصرح ليختبئ فيه من الاله الذى يخشاه ويخاف بطشه وجبروته . . الا أن الثعلبى صاحب « العرائس » يرى لبناء هذا (الصرح) القديم سببا آخر ، أكثر دخولا فى باب اختلاط الوهم بالحقيقة ، والحلم الخفيف بالواقع الممارس ، إذ يقول (ثم ان النمرود الجبار لما حاجبه ابراهيم عليه السلام فى ربه قال ان كان ما يقول ابراهيم حقا فلا انتهى حتى أعلم من فى السماء . . فبنى صرحا عظيما عاليا ببابل ورام منه الصعود الى السماء لينظر الى اله ابراهيم فيما يزعم) . . ثم يضى ليحكى لنا كيف صعد الى أعلى الصرح فى تابوت مربوط بأرجل النسور والحمام على عصا فوق التابوت وأخذ قوسه وأطلق النسور لتصعد الى السماء ليبحث عن اله ابراهيم ، أو ليحارب هذا الاله بقوسه وتشابه . . أيه كان الأمر فهنا صورة لمحاولة تجسيد المعنى وتحويله الى حقيقة بهذه

وتظل الحقيقة قائمة ، حقيقة ان أحلام الانسان صنعته ، وأنها خرجت الى حيز وجوده تمثله فى الفن حين أدرك حقيقة عالمها وطبيعتها ، وخرجت الى حيز التجربة والمحاولة العملية ، حين اختلطت فى ذهنه الرؤى ، واضطرب بين الحلم والحقيقة ، فحاول أن يجعل من أحلامه حقيقة واقعة ، وحين قفز عباس بن فرناس بأجنحته الريش من فوق قمة الجبل كان يجسد هذه المحاولة فى المزج بين دنيا العلم ودنيا الحقيقة ، هذا المزج الفطري البدائي ، ولكن حين جسد كاتب سيف بن ذى يزن الحلم فى صورة الجن الطائر ، أو جسد كاتب ألف ليلة وليلة الحلم فى صورة البساط السحري أو الحصان المسحور ، كان التجسيد هنا تجسيدها فنيا استغل الحلم فى الكشف عن دنيا أحلام الانسان وأشواقه وأماله البعيدة فى التخلص من قيد المكان ، وقيد الزمان على السواء . . وقد سارت الويليلتان جنبا الى جنب فى الكشف عن تمردات الانسان وأشواقه الى عالم الفعل والصناعة واستطاع البحث العلمى أن يخرج الحقائق من وسط الأحلام ، وأن يشيد الحلم التجريبي ، والمعرفة الثابتة التى حققت هذه الأشواق واحدة تلو الأخرى تحقيقا يقوم على دنيا الواقع الذى ازدادت معرفة الانسان به ، وعلى تطويع دنيا الواقع هذه وكل ما فيها من حقائق جزئية لإخراج أحلام الانسان وأشواقه الى عالم الفعل والصناعة والحقيقة ولكن البشرية انتظرت طويلا هذا التحرك البطيء من عالم السحر ودنياه المختلطة المشوشة الى عالم العلم وحقائقه العملية والمتطورة فى آن واحد . . وفى خلال هذا الانتظار لم ينتظر الحالمون ، بل ظلوا دائما يشرخون جسد الواقع الصلب أما بفقراتهم الحاملة من دنيا الحلم الى دنيا الواقع كما فعل عباس بن فرناس ، أو بإبداعهم الفنى الذى يزج الستار عن عالم الحلم من خلال الفن وأدواته المتعددة كما فعل كتاب الأدب الشعبى ، وكتاب الروايات والملاحم والمسير . . ونحن نستطيع ان نقول ان التعبير الفنى عن الأحلام الانسانية من خلال ترجماتها الروائية والشعرية تمنى مرحلة متقدمة فى السلوك البشرى ، وتمنى تطورا مهما فى ردود الفعل الانساني أمام الحلم . . بينما نستطيع ان نقول أيضا ان الخلط المادى ما بين

وجعل على حافته أنواع الجواهر والياقوت بدلا من الحصاة والقي فيه المسك والعنبر بدلا من الحماة ، وفرع منه جداول الى تلك القصور والمنازل ، وعرض على شطوطها من الأشجار ما كان لزهرة عرف طيب ورائحة ذكية ٠٠ زعموا انه أقام في بناها ثلثمائة سنة ، فلما تم بناؤها ، زاد في طغيانه وخرج من حضرموت اليها ليسكنها ، فلما أشرف عليها بجاءته صبيحة من السماء فاهلكته هو وجنوده) ٠٠

والنويري يعود الى حكاية هذه المدينة بالتفصيل في الجزء الثالث عشر من كتابه ، فيفيض في وصف المدينة ، وفي وصف مراحل بنائها ، وكيفية هذا البناء ، وجلب كل هذه الدرر والجواهر من كل أركان الأرض التي ينلها شداد بن عاد ٠٠

ونحن هنا امام ملك اتسع ملكه ، وقهر كل أعدائه ، وملك أمور الناس وأمر حياتهم ، فازدهى وطني وتجبر ، ولم يعد يطيق أن يذكره أحد بأنه انسان يقني كما يقني الناس ، وأنه انسان محدود القدرة مثل غيره من الناس ٠٠ فيتحدى فناءه ومحدوديته ، بالمزيد من الطغيان والظلم والجبروت على شعبه وأمه ، ثم يحاول أن يثبت لنفسه وللآخرين أنه لا يبالى بقدرة الله ، ولا يعترف بوجود قوة غير قوته ، أو قدرة غير قدرته ٠٠ ويأخذ التحدى أشبكالاً متعددة فبن بناء صرح لا تصل اليه قدرة الله في زعمه ، الى الصعود الى السماء لمحاربة الله في وهه الى مثل هذه المدينة التي تريد أن تساوى بين قدرة شداد وقدرة الله امام نفسه وأمام رعيته ٠٠ ويقول الثعلبي في العرائس موضعاً هذا المعنى : لا يبنى شداد تملك وحده ، ولم ينازعه أحد ، وكانت له الدنيا كلها ، وكان مولها بقرأة الكتب القديمة ، وكان كلما مر فيها على ذكر الجنة دعت نفسه أن يجعل تلك الصنعة لنفسه في الدنيا عتوا على الله تعالى وكفرا ، فلما قر ذلك في نفسه أمر بصنعة تلك المدينة التي هي ارم ذات العباد ٠٠ ويضيف الثعلبي هنسا حلم الانسانية القديم بالجنة ، ذلك الحلم الذي جاء في الكتب القديمة ، ليصف الجنة ، ويحدد صفاتها ، تلك الجنة التي يوجد بها المؤمنون من عباد الله في كل دين وكل عقيدة ، إذ هي البديل

السذاجة الفطرية في التفكير والتنفيذ معا ٠٠ فهذا الملك يبني هذه القلعة ليختبره فيها من غضب الله ، وكان هذا الغضب من الممكن ان تحول دونه الجدران والحصون ، أو هو يبني هذا الصرح العالي ليصل الى السماء حيث يوجد اله ابراهيم وليحاربه ٠٠ وكان تصوره ان الاله في السماء يقتض منه ان يذهب اليه هناك ليحاربه ٠٠ وقصة النمرود وحرصه تمثل بوضوح هذا التجسيد للمخاوف والأحلام من عالم الرؤى والخيال الى عالم الواقع المحدود وبكل الامكانات المتاحة للانسان ٠٠ الا أن كتب الأدب والتاريخ ، والتي تختلط فيها الأخبار الصحيحة بالرؤى الشعبية تجعل قصة أخرى أعرق دلالة على هذا التجسيد الانساني في محاولات الانسان العاجزة لتحقيق أحلامه تحقيقاً واقعياً ملموساً ٠٠ وهذه القصة هي حكاية « ارم ذات العماد » ٠٠ أو مدينة الأحلام القديمة التي بناها شداد بن عاد ليحقق لنفسه ولقومه الجنة الموعودة للصالحين والخائمين في الآخرة ، فيقدم شداد على بنائها على الأرض ليسهلها هو وقومه ، ربما تحدياً لإرادة الاله الذي وعد بها الناس في الآخرة فبناها هو - شداد - في الدنيا - وربما تحقيقاً للحلم الذي راود الانسان في الراحة من العناء والمتعة بكل ما على الأرض من خيرات ، والذي وعد به الأخيار بعد الموت والحساب ، فجاء شداد ليحاول ان يحققه على الأرض وقبل الموت ودون حساب ٠٠ ويحكى النويري في نهاية الأرب حكاية هذه المدينة باختصار في الجزء الأول من كتابه فيقول : (وهي التي ذكرها الله عز وجل في كتابه العزيز : فقال تعالى : « ألم تر كيف فعل ربك بعاد ارم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد » ٠٠ وكان سبب عمارتها ان شداد بن عاد بن ارم لما سمع وصف الجنة سولت له نفسه أن يبني مثلها ، فبنى مدينة بين حضرموت وصحراء ، وأحاط بها سوراً ارتفاعه خمسمائة ذراع ، غشاها بصفائح الفضة الموهجة بالذهب فلا يدركه البصر اذا أشرقت عليه الشمس ، وبنى داخلها مائة ألف قصر (يبعد رؤساء أهل مملكته) من الذهب والفضة وكذلك جثع سقوفها وأعمدها ، وأجرى في وسطها نهراً صفيحاً بالذهب

ومن تعدييات ومن اغتصاب للأرض ، وعبودية وسخرة للعمال ، ومن سرقة ومصادرة للجواهر والذهب والفضة ، آلاف الآلاف من الجنود والآلاف الآلاف من البناة ومن العمال المهرة لتشييد الأرض ورفع الأتربة وجلب المون ٠٠ والرزق مبدول، والعطاء للمتعهدين والمهندسين والبنساء وافر ، ثم يأتي اليوم الموعود بعد أن تم البناء ، وتحقق الحلم وغدت المدينة حقيقة واقعة ، وشيئا فريدا في الدنيا كلها فهي المدينة التي (لم يخلق مثلها في البلاد) ٠٠ ثم يستغرق استعداد الملك للمسيرة إليها مع تسائه ووزرائه ورجاله عشرين سنة أخرى ٠٠ (ثم سبار الملك بمن أراد الى أرض أبيه ، وخلف من قومه أكثر مما سبار به ٠٠ فلما انتقل وسار إليها ليسكنها ، ونلغ منها موضعا ، وبقي بينه وبين دخولها مسيرة يوم وليلة ، بعث الله تعالى عليه وعلى كل من كان معه صيحة من السماء فاهلكهم جميعا ولم يبق منهم احدا ٠٠ ولم يدخل شدداد ولا من كان معه ارم ذات العباد ، ولم يقدر احد منهم على الدخول فيها حتى الساعة) وهكذا ينهي كعب الأخبار حكايته عن ارم ذات العباد وهو يعيب على أسئلة معاوية بن أبي سفيان كما يروى الثعلبي في كتابه المسمى بالعراس مرة ، وبقصص الانبياء مرة ، وبيروايت البيان في قصص القرآن كما يسميه النويري في نهاية الارب ٠٠

كل العناء ولا شيء الا الفناء ٠٠ فلن يقوى انسان على التمرد على ارادة الاله القوى القادر ، ولن يغنى عنائه شيئا ، الا انه لن يستطيع أن يغير من أمر اراده الله شيئا ٠٠ هد الله لشدداد في الأيام والقوة والسلطة وأمهه بالمال والرجال، وأصحاب الهندسة والبنائين ، من يشيدون القصور ، ويشقون الترع ، ويزرعون كل نبات الأرض في مكان واحد ، ويزينون المدينة بكل جواهر ومعادن وزينات الأرض ، ثم حين يقترب من تحقيق الهدف ضاع كل شيء ، وعرف الانسان انه عاجز في محيط الإرادة الكبرى ، وأنه لن يحقق شيئا الا باذن لاية ، واذن سمح لشدداد أن يبنى المدينة وأن يحقق معجزة لا يوجد لها نظير في العالم والفاية أن يحرم من دخول الجنة التي بناها ٠٠ فهو قد بناها باذن ناله ، وهو يحرم منها باذن الله ٠٠ وله في كل ما يفعل حكمة ، يجب على

لعناء الدنيا ، وما فيها من آلام وحرمان وجهد لا ينتهي ٠٠ كما يؤكد الثعلبي على ان نفس شدداد لم تنازعه الى تحقيق هذا الحلم الا بعد ان دانت له الدنيا وانفرد بملكها وحده ، لا ينازعه فيها احد ٠٠ واذا استطاع ان يقهر كل عقبة أمامه ، وان يتحدى كل ملك على الأرض فيهرمه ، وكل ثروة على الأرض فيحصل عليها ، لم تقف نفسه الطموحة به عند هذا الحد ، بل اندفعت في طموحها ، وطمعائها وتجبرها ، لتتحدى هذه القوة التي يحس بوجودها ولا يستطيع ان ينازعها نفوذها في أعماق الناس ، وطاعة الناس لها ، وخوفهم منها ، وطمعهم في رضاها بأفعال الدنيا ، للحصول على ثواب الآخرة وما ثواب الآخرة الا هذه الجنة الموعودة ٠٠ واذا كان شدداد قد حقق حلم الملوك قبله بامتلاك الأرض ومسا عليها ، والافراد بحكمها ، فهو يندفع ليحقق طموح الطغاة من قبله ، بأن يكون ملك الأرض وألسماء ٠٠ فالاحساس بالقدره ، والاحساس بالتحكم في سائر الناس كلهم يؤدي بصاحبه الى مثل هذا الطموح الغبي والأعرج ، ومن هنا كانت هذه المحاولة (عتوا على الله تعالى وكفرا) ٠٠ ومن هنا يأتي العقاب الحاسم ٠٠ ثلثمائة عام يقضيها رجال شدداد (مائة قهرمان مع كل قهرمان ألف من الإخوان) ٠٠ وكل ما في الدنيا من أشجار وزبرجده وياقوت ولؤلؤ وذهب وفضة ، بل وما في أيدي الناس من متاع ٠٠ ويقول كعب الأخبار لأمر المؤمنين معاوية بن أبي سفيان حين يستدعيه لبيسائه في أمر هذه المدينة : (يا أمير المؤمنين إنما سماها الله تعالى ارم ذات العباد من أجل العباد التي تجتهد من الزبرجده والياقوت وليس في الدنيا مدينة من الزبرجده والياقوت غيرها فذلك قال : التي لم يخلق مثلها في البلاد ٠٠) وبعد كل هذه السنوات يفرغ البناء من ارم المدينة فيستبد شدداد للانتقال إليها ٠٠ (فأمر ألف وزير من خاصته أن يفتحوا اسبابهم ويعملوا على نقله الى ارم ذات العباد ، وأمر رجالا ان يستنقوا تلك الأحلام ، وأن يقيموا فيها ليلهم ونهارهم ، وأمر لهم بالطعام والأرزاق ، وأمر الملك من أراد من تسائه وخدمه أن يتجهزوا الى ارم ذات العباد ، فقاموا في جهاهزم عشرين سنة ٠٠ كل هذا الانتظار التطويل ، وكل هذا الجهد الفائق ، وما ضاخبه من استعدادات ،

الانسان ان يعرفها ، وان يقر بمعجزه ،
وبمحدوديته ، وتخطئه الدائم بين يد القدرة تفعل
به ما تشاء ، وقتها تشاء ، وكيفما تشاء ، وهذا
المعنى يبرزه النص القرآني في سورة الفجر اذ
يجمع بين من اذهارهم عطاء الدنيا ففسوا ،
وعيد الآخرة ، وتوردوا على خالقهم وعلى من وهبهم
ملكهم وجاههم ٠٠٠ اذ يقول تعالى :

الم تركيف فعل ربك بعاد ، ارم ذات العباد ،
التي لم يخلق مثلها في البلاد ، وثمود الذين جاؤوا
الصخر بالواد ، وفرعون ذى الأوتاد ، الذين طغوا
فى البلاد ، فأنكروا فيها الفساد ، فصب عليهم
بان قدرة الله لا تدانيه قدرة ، وإرادته لا تقف
ربك سوط عذاب ، ان ربك لبالمرصاد ٠٠ صدق
الله العظيم ٠٠ فقد جمع تعالى بين عاد وثمود
وفرعون ، وجمع لهم صفات الاحساس بالثبات
والقدرة ، التي أدت بهم الى الاحساس بالطغيان
والتمرد ٠٠ ثم يذكر سبحانه ان عذابهم قائم
وأنه لهم ولأمثالهم بالمرصاد ٠٠ وأيا كان الأمر
فى تفسير الآية وربطها بآيات السورة كلها ،
فمن الواضح انها جاءت فى سياق تذكير الانسان
أمامها ارادة ٠٠ وأن آمال الانسان فى القوة أو
البقاء آمال موقوتة لأنه هو نفسه موقوت ، لأن
حياته موقوتة ، وأنه مهما عاش ومهما طغى لن
يبقى ليحصل على ثمرات طفيلياته ، وحصيلته
بقيائه ٠٠ وقد استقر هذا المعنى فى ضمائر
الناس ، وارتبط الفناء باسم ارم ، كما ارتبط بها
أيضا استحالة البقاء ٠٠ ولعل هذا هو المعنى
الذى قصد اليه امرى القيس فى أبيات له من
١٦٧ من ديوانه طبعة دار صادر ، اذ يقول :

انى على استتب لومكها
ولم تلومنا فجرا ولا عصما
كلا يمين الاله يجمعنا
شئ واخواننا بنى جشما
حتى تزور الضبايح ملحة
كانها من ثمود أو ارمسا

وأيا كان الأمر ، فإن لقصة هذه المدينة
المفقودة بعدا آخر ، ذلك ان كتب الأخبار تروى
ان أحد الأعراب رأى المدينة فى عصر معاوية بن
أبى سفيان ، فبرى صاحب العرائس وكذلك
صاحب نهاية الأرب ، وغيره من الرواة عن

(سفيان بن منصور عن أبى وائل) أنه قال ان
رجلا يقال له عبد الله بن قلابة خرج فى طلب ابل
له نعت ، فوقع على مدينة بها حصون وأعلام
وقصور معلقة تحتها أعمدة من زبرجد وياقوت ،
وفرشت أرض المدينة باللؤلؤ وبنساق المسك
والزعفران ٠٠ واقتتها تحتها أنهار وقنوت من
فضة حولها أشجار من كل الثمرات فقال (هذه
الجنة التى وصفها الله لعباده فى الدنيا ، الحمد
لله الذى أدخلنى الجنة) ثم حمل ما استطاع من
اللؤلؤ وبنادق المسك والزعفران مما فرشت به
الأرض ولم يستطع أن يأخذ من الزبرجد والياقوت
لأنها كانت ملتصقة بالأبواب والجدران ، ثم رجع
الى اليمن فأظهر ما عنده وأعلم الناس بأمره ،
فبلغ أمره مصاوية ، فاستحضره ، فقصر عليه
أمر المدينة وأراه ما خرج به منها (ثم قال
معاوية ، كيف أصبح حتى أعرف اسم هذه المدينة
ولن هى ومن بناها ، والله ما أعطى أحد مثل
ما أعطى سليمان بن داود عليه السلام ، وما أظن
أنه كان له مثل هذه المدينة) ٠٠ فنصحه جلساؤه
ان يستخفى كعب الأحبار ليسأله أمر المدينة
(فان كعبا سيجبر أمير المؤمنين بخبرها وأمر
هذا الرجل ان كان دخلها ، لأن مثل هذه المدينة

على مثل هذه الصفة لا يستطيع هذا الرجل
دخولها الا ان يكون قد سبق له فى الكتاب
دخولها ، فيعرف ذلك) ، ويرسل معاوية
ليستحضر الى مجلسه كعب الأحبار ، وحين
يصف له معاوية المدينة يخبره انها ارم ذات العباد
التي بناها شداد ويحكى له كعب الأحبار خبر
المدينة وكيف بنيت ولماذا بنيت ، فإذا ما انتهى
من حديثه قال (ولم يدخل شداد ولا من كان
معه ارم ذات العباد ، ولم يقدر أحد على الدخول
فيها حتى الساعة ، فهذه صفة ارم ذات العباد ،
وأنه سيدخلها رجل من المسلمين فى زمانك هذا ،
ويرى ما فيها) فيحدث بما عاينه ولا يصدقه ٠
فإذا ما سأل عن وصف ذلك الرجل وصف له
عبد الله بن قلابة وصفا دقيقا ، فصديق معاوية
القصة وصدق أيضا حكاية ارم ذات العباد ، كما
جاءت فى وصف عبد الله بن قلابة ، وكما وصفها
كعب الأحبار أثناء حكاية لقصة شداد معها ٠٠

سواءً كانت تاتى هذه الاضافة لتؤكد وجود شاهد
عيان للمدينة ، وضحها وحكى حكايتها ، وهذا
الشاهد ينسب لمعاوية بن أبى سفيان أنه التقى

الأسئلة كثيرة في مجالس معاوية مع عبيد بن شريح في كتاب أخبار ملوك اليمن وكله عبارة عن مجالس بين معاوية وعبيد يحكى فيها عبيد عن ملوك اليمن القدماء . ومعاوية كان شغوفا بالتقصص وأخبار الأمم السابقة ويحكى للمسعودي في الجزء الثاني من « مروج الذهب » أن معاوية (كان اذا صلى الفجر جلس للقاص حتى يفرغ من قصصه) . . . ويقول بعد ان يسرد وصفا لحياة ومجلس حكمه طوال النهار . . . (حتى ينادى بالصلاة الآخرة فيخرج فيصلى ، ثم يؤذن للخاصة وخاصة الخاصة والوزراء والحاشية ، فيؤامره الوزراء فيما أراد وأصدروا من ليلتهم ، ويستمر الى ثلث الليل في أخبار العرب وأيامها ، والعجم وملوكها وسياستها لرعيتهما ، وسائر ملوك الأمم وحروبها ومكائدها وسياستها لرعيتهما ، وغير ذلك من أخبار الأمم السالفة ، ثم تأتيه الطرف الغربية من عند نسله من الحلوى وغيرها من المأكول اللطيفة ، ثم يدخل فينام ثلث الليل ، ثم يقوم فيقعده فيحضر الدفاتر فيها سير الملوك وأخبارها والحروب والمكاييد ، فيقرأ ذلك عليه غلسمان له مرتبتون وقد وكلوا بحفظها وقراءتها ، فتدب بسمعه كل ليلة جمل من الأخبار والسير والآثار وأنواع السياسات) . . . فلا عجب ان ان نشطت حركة القصص في عهده ، ولا عجب ان دونت الكثير من أخبار القصاص المعمرين من الجاهليين والذين ما زالت لديهم في حافظتهم أو في كتب مدونة الكثير من حكايات وأساطير وقصص الأمم السالفة من عرب وعجم وغير العرب والعجم من أمثال كعب الأحمار ووهب بن منبه وعبيد بن شريح « ولا عجب أن تذكر الكتب هذه المجالس ، بينه وبين هؤلاء القصاصين أو الأخباريين ، ولا عجب أن تذكر الكتب المتأخرة تأليفا هذه المجالس وكأنها حقيقة حدثت . . . يشفع لها ذكر اسم معاوية بن أبي سفيان ، وما قاله وما حاور به القصاصين ، وما أجابوه وما ذكروه من حكايات وأشعار . . . الا ان هذه القصة تتعرض للشك فيها حين تروى وغفل الشيباني فيما يكتب العلبي ان رجلا من أهل حضرموت اسمه (بسطام) . . . قد عثر على قبر شهاد في داخل مغارة منحوتة بالجبل المائل على البحر ، وحمل هو وصاحب له من هذا القبر أحصالا من الذهب والجواهر ومعها لوح من

به وسَمِعَ عنه القصة بنفسه ، كما أن وجود هذا الشاهد يؤكد قصة كعب الأحمار الذي تنبأ بأن هذا الشاهد نفسه سبى المدينة وسيحكي عنها ، ومن الواضح ان القصة كلها مختلفة ، لتؤكد حكايات كعب الأحمار ، وتؤكد صدق ما عنده من قصص موجودة في الكتب القديمة التي بها كل شيء حدث في الماضي ويحدث في الحاضر ، وسيحدث في المستقبل أيضا . . . ولهذا فمن الطبيعي أن تنتهي الجلسة بين معاوية وكعب الأحمار فيقول معاوية ، (يا أبا إسحق لقد فضلك الله على غيرك من العلماء ، ولقد أعطيت علم الأولين والأخريين ما لم يعطه أحد) ومن الطبيعي والأمر كذلك ان يرد كعب الأحمار قائلا : (يا أمير المؤمنين ، والذي نفس كعب بيده ما خلق الله في الأرض شيئا الا وقد فسره في التوراة لعبد موسى عليه السلام تفسيراً ، وان هذا القرآن أشد وعيدا وكفى بالله شهيدا ووكيلا) . . . فالكتب القديمة التي يرجع اليها كعب الأحمار هي التوراة .

أما كيف جاء في التوراة ان عبد الله بن قلابة سبى هذه المدينة في زمن معاوية بالذات فشيء متروك لكعب الأحمار ومن رواه عنه ، كما يروون عنه أيضا قوله (وسيدخلها أهل هذا الدين في آخر الزمان) . . . وهذه العبارة تعني بالضرورة أن المدينة موجودة ولكنها مخفية عن العيون ، وان المسلمين (أهل هذا الدين) موعودون بدخولها في آخر الزمان . . . فهل كان يعني أنها هي نفسها الجنة التي وعد بها (أهل هذا الدين) ، أم هي مدينة شهاد وحسب وستحتاج للناس دخولها في آخر الزمان ليكون دخولهم إياها من علامات نهاية الزمان . . .

ومجالس معاوية تلقى فيها الحكايات ، وعن طريق هذه المجالس تسربت الكثير من القصص والحكايات مستنودة الى القصاص ومبرهنة بأسئلة معاوية لهم كلما ظهر في حديث القصاص ما يخرج عن المؤلف ، أو ما يثير التسك ، وفي هذه الحكاية التي نحن بصدددها يسأل معاوية كعب الأحمار حين يخبره أن رجلا شهاد طلوا يبنون في أرم ثلثمائة عام (فقال معاوية : كم كان عمر شهاد ؟ فقال : سبعمائة سنة فقال معاوية : لقد أخبرتنا عجبا ، فحدثنا . . .) . . . ومثل هذه

الشيباني : سألت علماء حمير عن شداد بن عاد ، فقلت : أنه أصيب وقد دنا من ارم ذات العمد فكيف وجد شسلا في تلك المغارة وهي بحضرموت فقبالوا : انه لا عليك شداد وقد كان أبوه خلفه على ملكه بحضرموت فأمر بحمل أبيه الى حضرموت ، فحمل مطليا بالصبر والكافور ، فأمر أن تحفر له تلك المغارة واستودعه فيها على ذلك السرير الذهب والله تعالى أعلم ..) فكان الثعلبي قد أحس حسدا أحسنا به من تناقض فشاء أن يزيل حسدا اللبس بهذه الحكاية عن غفلة الشيباني ، ولو أن هذه الحكاية لا تزال اللبس لأنها هي الأخرى قد رويت بطريقتين مختلفتين عنده وعند وهب بن منبه ، وتضيف رواية وهب لها حكاية بسات شداد وما جاء بالروح الملقق عند سريره من الذهب .. عمر شداد نفسه اختلف فيه الاخباريون فهو عند الثعلبي مسجعة عام وهو عند وهب خمسمائة عام ، وهو عند المسعودي في الجزء الأول من مروج الذهب تسعمائة عام .. وربما كان هذا كله ما جعل المسعودي في الجزء الثاني من مروج الذهب يرفض حكاية ارم ذات العمد هذه ، وينسب الاسم الى مدينة دمشق وقد قال النويري في الجزء الأول من نهاية الأرب (وقد ذهب قوم الى أنها دمشق) .. أما المسعودي فيقول : (وهيكلا عظيم البنيان في مدينة دمشق ، وهو المعروف بجيرون وقد ذكرنا خبره فيما سلف من هذا الكتاب وإن بانيه جيرون بن اسمعيل العادي ونقل اليه عمر الرخام ، وأنه ارم ذات العمد المذكورة في القرآن ، لا ما ذكر عن كعب الأحبار ..) ويروي حكاية كعب ومعاوية والرجل الذي رأى ارم في عهده وحكى له عنها ثم يقول المسعودي معلقا على القصة كلها .. (فتجاوز معاوية كعبا وتبين صدق مقالته وايضا برهانه ، فإن كان هذا الخبر عن كعب حقا في هذه المدينة فهو حسن ، وهو خبر يدخله الفساد من جهات من النقل وغيره ، وهو صنعة القصص) .. فالمسعودي يشك في الخبر جملة وتفصيلا .. ويكاد ينسبه الى التاليف القصص نسبة كاملة .. وهو بهذا ينفي أن يكون مجلس معاوية وكعب الاخبار حقيقة وإنما يكاد ينسبه الى صنع القصص .. وهو يذهب في هذا الى مدى بعيد حيث يقول :

الذهب مكتوب عليه أبيات من الشعر على لسان شداد ينعي الدنيا ومن يطعم فيها .. بينما يحكى وهب بن منبه في كتاب « التيجان » قصة أخرى عن رجل من عاد اسمه (الهيمسح بن بكر) صاحب معه فتى من عبس وآخر من خزاعة في مغامرة مخوفة داخل مغارة في الجبل مليئة بالطلسمات والحيل المعولة بالحكمة لمنع اللصوص واختافتهم فيهرب رفيقه من هول ما يشاهدون من ثعابين وأسود وتنانين لها دوى وأصوات مرعبة ، ويستمر هو في مغامرته حتى يصل الى (دار عظيمة وفيها بيت في وسطه سرير من ذهب وعليه شيخ على رأسه لوح من ذهب معلق وسقف البيت مرصع بأصناف الياقوتات وعلى رأسه في الحائط لوح من ذهب فيه مكتوب (أنا شداد بن عاد عشت خمس مائة عام واقتضضت فيها ألف بكر ، وقتلت ألف مبارز وركبت ألف جواد من عتاق الجبل) ، ثم تأتي بعد هذا أبيات السفر نفسها التي جاءت في رواية الثعلبي وفيها مرارة واعتبار بمعنى الموت بعد السلطة والقوة وطول العمر .. الا أن وهب بن منبه يزيد عن قصة الثعلبي ويضيف اضافة جديدة اذ يحكى عن الهيمسح انه قال (ثم ملئت الى الركن الذي عن يمينه فاذا هو سرير من ذهب عليه جارتان فوق رأسهما في الحائط لوح من ذهب وقال من عاج فيه مكتوب (أنا حبة وهذه لبة بنت شداد بن عاد ، أتت علينا أزمان انفقتا فيها الطارف والتلبد على عبيدنا ، ثم طلبنا صاعا من برصاع من ثمر فلم نجد - فمن رأنا فلا يثق بالزمان وليكن على بيان فانه يحدث المر والهلوان) قال : وهب ، فاخذ الهيمسح الألواح وما باليبس من ذهب وجوه وياقوت وخرج .. في الخبرين معا ، نجد جثة شداد مسجعة فوق سرير ، ومعها لوح يحمل كلمة قدرية لعنى ما مثل شداد في حياته وطفيانه ، وفي موته العاجز البائس ، مثله مثل أى انسان لم يحظ من العمر أو الملك أو المال أو السلطة بمثل حظوته .. وهنا تناقض واضح اذ كيف أمكن أن يقنى شداد وقومه بالصبيحة التي أرسلها الله عليهم قبل بلوغ ارم ذات العمد ، ثم توجد جثته بعد ذلك مدفونة في مغارة محصنة بكل الطلاسم التي تمنع عنها العلوان والسرقة، ومليئة بكنوز الأرض وذاخرها .. ويثور هذا السؤال أمام الثعلبي فيقول : (قال أغفل

شهرزاد ، وهو الذى ربطه عند المسعودى ، بالخليفة وهو يستمع الى حكايات كعب الاحبار من حيث منهج التأليف وطريقة القصص ٠٠ والمسعودى من المؤرخين الذين أخذ عليهم قبولهم للكثير من القصص التى خالفت العقل ، ولا تصح فى منطق الواقع ، وروايته لها غير متحرز الا أننا نراه هنا يتحرز ، وهو موقف نادر من كتاب المسعودى ٠٠ الا أن المسعودى نفسه يذكر عن ارم ذات العمداء خبراً آخر فى الجزء الأول من كتابه فلا هي فى اليمن كما ذكر خبر كعب الاحبار ، ولا هي دمشق كما ذكر المسعودى نفسه ، ولكنها بلاد على بحر الروم بعد بلاد (البلق) بعدة بلاد ، فهو يصف امر (الملان) ثم انه (كمشك) وهي أسماء غير متداولة هذه الأيام ثم يقول وتليها أمة عظيمة بينها وبين بلاد (كمشك) نهر عظيم كالطفرات يصب الى بحر الروم ، وقيل الى بحر مانطس ، ويقال لدار ملكة هذه الأمة ارم ذات العمداء ، وهم ذوو خلق عجيب وآواها جاهلية ، لهذا البلد على هذا البحر خبر طريف ، ذلك أن سمكة عظيمة تأتيهم فى كل سنة فيتناولون منها ، ثم توجد نحوهم من الشئ الآخر فيتناولون منها ، وقد عاد اللحم على الموضع الذى أخذ منه أولاً وخبر هذه الأمة مستغنى فى تلك الديار من الكفار) ٠٠

وهكذا ادخلنا المسعودى فى افتراضين جديدين لارم ذات العمداء افتراض أنها دمشق ، وافتراض أنها هذه الأمة العجيبة التى يتحدث عنها ٠٠ وواضح انه يرفض رواية كعب الاحبار التى أوردها الثعلبى ، واتى نقلها عنه النويرى ٠٠ ومع هذا فهو يقبل عن ارم الجديدة هذه ، حكاية السمكة التى تظهر لهم من البحر كل سنة فيأكلون منها ويعود لها لحمها كلما أكلوه ٠٠ ورغم أنه سمى الخبر بأنه (طريف) الا أنه لم يستنكره ، ولم يرفضه ، بل أورده دون تعليق منه ٠٠ ولعل هذا ما دعا ابن خلدون فى المقدمة الى التحذير من المسعودى وغيره ، ومن صحة أخبارهم ، فهو يقول بعد ذكر كبار المؤرخين الذين سبقوه فى مضمار التأليف فى التاريخ : (وإن كان فى كتب المسعودى والواقدي من المظن والمنم ما هو معروف عنه الاثبات ، ومشهور بين الحفظة والنفثات ، الا ان الكافة اختصتهم بقبول أخبارهم ، وانتقاء سنتهم فى التصنيف واتباع

(وقد تنازع الناس فى هذه المدينة ٠٠ وأين هي ؟ ٠٠ ولم يصح عنه كثير من الأخباريين من وفد على معاوية من أهل الدراية بأخبار الماضير وسنن الغابرين من العرب وغيرهم من المتقدمين وما كان فيها من الكوائن والحوادث وتشعب الأنساب ، وكتاب عبيد بن شريه متداول فى أيدى الناس مشهور) ٠٠ وقد رجعت الى كتاب أخبار ملوك اليمن لعبيد بن شريه وهو مجالس معاوية مع عبيد فلم أجد بالفعل ذكراً لارم ذات العمداء ، ومن هنا كان برهان المسعودى على فساد الرواية مستبعداً من ان الأولى بذكر ارم هو عبيد بن شريه ، فلما لم يذكرها فى كتابه أخذ هذا دليلاً على أن الحكاية كلها من قبيل التأليف القصصى ويقول مبرهننا على هذا فى احتياط لم يخل من الصراحة : (وقد ذكر كثير من الناس ممن لهم معرفة بأخبارهم أن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة ، نظمتها من تقرب للملوك بروايتها وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة لها ، وان سبيلها سبيل الكتب المنقولة اليها والترجمة لنا من الفارسية والهندية والروسية ، وسبيل تأليفها ما ذكرنا مثل كتاب افسان ، وتفسير ذلك من الفارسية ، ويقال له اقشاية ، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة ، وهو خبر الملك والوزير وابنته وراويتهما شير زاد ورسزاد ، ومثل كتاب وزره وشماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء ، ومثل كتاب سندباد ، وغيرها من الكتب فى هذا المعنى) ٠٠ وهذا النص من المسعودى يشير صراحة الى اعتقاده بأن حكاية ارم ذات العمداء كلها حكاية موضوعة ، وأنها تدخل فى باب القصص ، مثلها مثل ألف ليلة وحكاية السندباد وغيرها من القصص المتداولة بين العامة والى التى دخلت الى العرب عن طريق النقل والترجمة ، وهو هنا يذهب الى ان هذا الباب قد فتح على العرب ميدان النهج على منواله ، والتأليف على طريقته فكانت حكاية ارم ، ومجلس معاوية وكعب الاحبار ، عملاً من هذا القبيل ، فليست خبراً صحيحاً إذن ، وإن كانت تأليفاً قصصياً يحتذى نهج القصص التى حكى عن ملوك الهند وفارس .

ولعل كون حكايات ألف ليلة ينظمها مجلس الملك شهریار وهو يسمح حكايات ابنة الوزير

أثارهم ، والنقاد البصير قسطنطس نفسه في تزييفهم فيما ينقلون أو اعتبراهم (٠٠) وعلى الرغم من أنه يخالف المسعودى ويحذر منه إلا أنه يشاركه في موقفه في حكاية ارم ذات العماد . فيقف عندها وقفة (النقاد البصير) الذى هو (قسطنطس نفسه) ويوردها كمثال لقساد أخبار المؤرخين ، ويزيف بعض ما يصدقون ويوردون من أخبار ، فيقول فى المقدمة (وأبعد من ذلك وأعرق فى الوهم ما يتناقله المفسرون فى تفسير سورة « الفجر » فى قوله تعالى « ألم تر كيف فعل ربك بعاد ارم ذات العماد » فيجملون لفظة ارم اسما لمدينة وصفت بأنها ذات عماد أى أساطين وينقلون أنه كان لعماد ابن عوص ابنان (٠٠) ثم يورد قصة ارم وحكاية كعب الأخبار مع معاوية ، ورؤية عبد الله بن قلابة للمدينة ملخصا ثم يقول (وهذه المدينة لم يسمع لها خبر من يومئذ فى شيء من بقاع الأرض ، وصحارى عدن التى زعموا أنها بنيت فيها هى فى وسط اليمن ، وما زال عمرائها متعاقبا ، والأرلاد تنقص طرفها من كل وجه ولم ينقل عن هذه المدينة خبر ، لا ذكرها أحد من الأخباريين ولا من الأمم ، ولو قالوا أنها درسيث فيما درس من الآثار لكان أشبه . إلا أن ظاهر كلامهم أنها موجودة ، وبعضهم يقول أنها دمشق ، بناء على أن قوم عاد ملكوها ، وقد ينتهى الهذيان ببعضهم إلى أنها غائبة وإنما يعثر عليها أهل الرياضة والسحر ، مزاعم كلها أشبه بالخرافات (٠٠)

موقف ابن خلدون هنا واضح تماما ، فهو ينكر هذه المدينة ، وينكر تصديق المفسرين لحكاية كعب الأخبار ، ويذهب مذهب المسعودى إلى أن الأمر اختراع قصاص يحتذى حذى ألف ليلة وليلة وما شابهها ، ويذهب أبعد من هذا فيقطع بأنها خرافة من الخرافات وهو يقدم لمقولته هذه تحليلا أعرابيا إلى وجود ثغرة ينفذ منها أصحاب الخرافات هؤلاء ، فيقول : (والذى حمل

المفسرين على ذلك ما اقتضته صناعة الاعراب ، فى لفظة ذات العماد انها صفة ارم ، وحملوا العماد على الأساطين ، فتعين أن يكون بناء ، ورضع لهم ذلك قراءة ابن الزبير « عاد ارم » على الإضافة من غير تنوين ، ثم وقفوا على تلك الحكايات التى هى أشبه بالانقاصيص الموضوعه ، والتى هى أقرب إلى الكذب ، المنقولة فى عداد المضحكات والا فالعماد هى عماد الأبنية ، بل الخيام ، وإن أريد بها الأساطين فلا بدع فى وصفهم بأنهم أهل بناء وأساطين على العموم ، بما اشتهر من قوتهم ، لا أنه بناء خاص فى مدينة معينة أو غيرها وإن أضيفت كما فى قراءة الزبير فعل إضافة الفصيلى إلى القبيلة ، كما تقول قريش كنانة ، واللباس مخز ، وربيعة نزارة أى ضرورة إلى هذا المحمل البعيد الذى تحملت لتوجيهها لأمثال هذه الحكايات الداهية التى يئزها كتاب الله عن مثله ، لبعدها عن الصراحة (٠٠) وهكذا ينفى ابن خلدون قصة كعب الأخبار ، كما ينفى الخبر الذى ورد عن كعب الأخبار حول ارم ذات العماد ، وينفى بالتالى ما قاله المسعودى من أنها دمشق ، أو من أنها اسم أطلق على قوم تطل مدينتهم على بحر الروم . وهذا النفى القاطع إن كان يشكك فى حقيقة الخبر كتاريخ ، إلا أنه لا ينفى الحلم الذى تمثله ارم ذات العماد والذى عاش فى قلوب الناس ووجدانهم عيسر التاريخ ، تماما كما عاش فى قلب شداد - كما - تحكى القصة - حين أراد أن يحقق لنفسه ولقومه الجنة الموعودة فيبناها وحقق فيها كل خيالات البشرية قبله - تلك التى وردت فى الكتب القديمة ، عن مدينة الوعد ، وعن مدينة الحلم ، وعن النهاية السعيدة التى يتصور الإنسان أنها نهاية أيام عناثه على الأرض ، وجزاؤه بعد طول طواف ومشقة وآلام فى دنيا الواقع العاش (٠٠) وهذا الحلم راود البشرية كلها ، لا العرب وحدهم ، فقد عرفت البشرية هذا الحلم عند الكثيرين من الفنانين والكتاب والشعراء (٠٠) كما دخل

وينتهى فيها التميز الطبقي - كل له ارم ذات
العماد ، سواء بناها شداد بن عاد ، أو بناها فكر
شاعر أو فيلسوف أو سياسى أو فنان ، البشرية
تحلم وتبنى فى عالم الوهم أو عالم الفكر ، دنيا
من الحلم ، بغد أفضل ، وعدالة أكثر ، وواحة
من الراحة والجمال المطلق ارم ذات العماد .
مدينة من ذهب وفضة ، وجواهر ولآلئ وزمرد
ويواقيت ، وأرضها من البز والصندل وحببات
من كل الثمرات ، تجرى من تحتها الأنهار ،
وتشدو فيها الأطيار ..

حلم أبدي لن يكف الانسان عن محاولة خلقه
فى عالم الوهم ، أو فى عالم الفن وفى ذلك
العالم المختلط بين الواقع والخيال .

الفلاسفة الى هذا العالم فشيئوا المدن الفاضلة أو
اليوتوبيات منذ (هزيود) الى (أفلاطون) الى
(الفارابى) صاحب « آراء أهل المدينة الفاضلة »
أشهر كتبه وأكثرها تداولاً ، الى القديس
أوغسطين (مدينة الله) فى القرن الخامس ،
الى يوتوبيات عصر النهضة وما أكثرها ، من
(مدينة الشمس) لكامبى يتلا الى يوتوبيا توماس
مور ، الى (أطلنطس الجديدة) لفرانسيس
بيكون .. الى اليوتوبيا الكبرى لماركس .. الى
أحلام كل الشعراء والمفكرين فى وجود أفضل ،
وعالم أفضل نسيجها اما الشعر والحلم ، واما
الفكر الدينى أو الفكر الليبرالى المتحرر ، أو
الفكر الفلسفى الأخلاقى ، أو الفكر الواقعى
الاشتراكى ومدينة تسودها الطبقة الصاعدة ،

★★★

مجلة فصلية

مجلة الفنون الشعبية

تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد ١٠٠

ت : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٣٧١

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة



الأطفال

والأدب الشعبي

عبد التواب يوسف

الراى والرأى الآخر

● الحكايات الشعبية لا جدوى لها بالنسبة للأطفال هم يتقبلونها لأن الكبار يفرضونها عليهم !!

● الحكايات الشعبية ضرورة لازمة للأطفال ، تقبلهم لها يؤكد رغبتهم الشديدة فيها !!

شغل الناس فى السنوات الاخيرة بالأدب الشعبى وحكاياته ، وقد وجه البعض كثيراً من تلك الحكايات الى الأطفال على أساس أنها تنتمى اليهم ، ويتمون إليها ، وتحيز لها هذا البعض ، بينما رفضها آخرون بعنف ٠٠ وسؤال يطرح نفسه :

— هل نحن معها أم ضدها ؟

الحكم على الأشياء ، وتبين ما هو سوى سليم منها ، وما هو خطأ يجب تجنبه .. وهم لا يرغبون في مسابقة تيسار الفولكلوريين في حماسهم الشديدة للحكايات الشعبية ، فهناك تيار آخر يقوده بعض علماء النفس والكتاب والأدباء ، والآباء ولهم موقف يستحق أن ننتبهه وأن نوضحه .. احتراماً له من جانب ، وبحسباً عن الحقيقة من جانب آخر . ولعل أهم ما كتب في هذا المجال ما أورده تولكين Tolkien في دراسة له كتبها في منتصف الستينيات ، وكانت لها أصدائها الواسعة .. والرجل واحد من أكبر كتاب الأطفال العالميين ، والرأي الذي أعلنه تبناه البعض في أوروبا وأمريكا ، وأصبح تياراً يمارس تقديم القصص الشعبي للأطفال ..

وفي واحدة من حلقات الدراسة التي عقدتها هيئة الكتاب المصرية عام ١٩٧٧ طرحت د. كارلا بوازييه - المستولة عن معرض كتب الأطفال في بولونيا في ذلك الحين - هذه القضية ، وطالبتنا نحن العرب بصفحتنا أصحاب أكبر رصيد من الحكايات الشعبية أن نلبي برأينا ، ونأشدت رأياً قاطعاً في المسألة .. ويومها طالبنا مسئول هيئة الكتاب ألا نعقب ، تصورا منه أنها بعيدة عن مجال بحثنا ودراستنا ..

ولكنني تصديت للموضوع ، رداً على ما أثير من آراء ضد الحكايات الشعبية ، وهي لا تخرج عما قاله تولكين في إفاضة في دراسته التي نورد أهم نقاطها ، ونعقب عليها .. والحق أن بعض ما صدر في بلادنا من قصص شعبي - وبالذات ما كتبه المرحوم محمد عطية الأبراشي - يجعلنا مع تولكين في بعض ما قاله ، كما أننا نختلف مع البعض الآخر من أفكاره ..

آراء تولكين ضد الحكاية الشعبية والغرافية :
تري ما هي قيمة الحكايات الشعبية -
إذا كانت لها قيمة - وما هي مهامها وما هو دورها في عصرنا هذا والصور الماضية ؟ .. الكثيرون يربطون بينها وبين الأطفال ورونهم جمهورها ، أما الكبار فانهم يقرأونها فقط للاستمتاع بها .. والسؤال : ما هي الصلة

ان علينا أن نسمع وجهتي النظر لنقرر ، إذ ان حساسة الطرفين عارمة ، وأصواتها عالية ، ويجدر بنا ألا نستسلم لرأي ، بل لابد من الدراسة والتحصيل لكي نخرج بالرأي السليم ، والقرار السوي ، فان أطفالنا يجب ألا يكونوا فتران تجارب .. وإذا كانت هناك أجيال من الكتاب راحت تقدم للأطفال ما نقلته عن الغرب ، فمن الضروري أن تتوقف أجيالنا عن هذا النقل ، وتوجه إلى النقد ، فتصفه أو ترفضه وفق معايير ومقاييس علمية ، وثمرة دراسة جادة متممة ..

تري ماذا يمكن أن يقول خصوم الأدب الشعبي وحكاياته ؟ .. هم يقولون الكثير ، خاصة وهم يرون أن المهتمين بالفولكلور قد بالغوا في قيمته وقدره .. هم يتساءلون : « تري ، هل انسقنا وراء الذين ينادون بأن «الأدب الشعبي» تراث انساني ، بلا مثيل ، وأن المبدعين مهما حققوا من نجاحات فلن يقدروا ولن يستطيعوا أن يجاروه ؟ » هل أدب الأطفال لا يخرج عن أن يكون قصصاً شعبياً ، أو أخرى ، تكتب بالطريقة نفسها وبالأسلوب ذاته ؟ ، وهي بذلك لن تزيد على أن تكون تقليداً ومحاكاة ؟ .. »

ان البعض يرون في الحكايات الشعبية مادة سيئة للأطفال ، مليئة بالاحداث المفزعة والشخصيات المرعبة ، التي تهدد أمنهم الداخلي وتشعرهم بعدم الاطمئنان الى هذا العالم ، إذ يتربص الذئب بذات الرءاء الأحمر ، ويقسو الساحر على علاه الدين ، ويحاول الغول أن ياكل جاك ، ويسجن على بابا في المغارة لأنه نسي عبارة افصح يا مسمس .. ثم لماذا هذا التراث القديم ؟ اليس لدينا جديد مبدع ، ومؤلف ، يتمتع الأطفال ويفتح أعينهم على الخير والحق والجمال ؟ .. ثم هل يصدقون هذه الخزعبلات حين نقلها في آذانهم ؟ ماجدوها وهم يكذبونها ، ويرونها مختلفة ، لم تحدث ، ولن تحدث ؟ .. ثم ان الكثير منها - وبالذات الفابولات - مليئة بالوعظ والارشاد ، وهي أمور لا يتقبلها طفل اليوم ، ويفتر منها ، ويفتيق بفراها - ويراها «تربوية» أكثر مما يجب وأكثر مما يحتمل ! .. إنها لا تنفعه ، لأنها لا تريد له أن يستخدم عقله في

الحقيقية والأساسية بين الأطفال والحكايات الشعبية ؟ .. ثم هل يقرأ الكبار حقا هذه القصص بهدف المتعة ؟ .. ولستنا نعتنى بذلك هؤلاء الذين يقرأونها للبحث والدراسة .. فان مجالات البحث قد اتسعت وتنوعت ووصلت الى كل شيء ..

ان البعض يربط بين الحكاية الشعبية وعقول الأطفال ، كما يربط بين أجسامهم وبين اللبن .. وفيما يرى « تولكين » أن هذا خطأ ، نأجم عن سبب خاص هو آخر .. (قد يكون طفوليا) وربما يرجع ذلك الى أنهم يتصورون الأطفال نوعا آخر من المخلوقات من جنس مختلف ، وليسوا بشرا عاديين ، لم ينضجوا بعد ، وان كانوا أعفاه في أسرة الإنسانية .

والربط بين القصص الشعبي والأطفال في الواقع حدث في التاريخ القريب والبعيد ، وان كان في العصر الحديث قد أصبح يشار اليه على أنه ذو صلة مباشرة بأطفال الرضاى ، في مسن ما قبل المدرسة ، لتسبب أساسى ورثيسى هو أن الكبار ما عادوا بحاجة اليه ، ولا يفهم كثيرا أن يفقدوه ويتخلصوا منه .. لكن ما أيقناه على قيد الحياة هو أن الأمر الثرية كانت تستخدم مرييات عجائز للأبناء ، ولدهن وصيد من هذا القصص القديم يحكيه للأطفال ، وقد بدأ هذا الرصيد ينضب في إنجلترا ، ومرة أخرى لا يرى تولكين أن هناك دليلا على أن الأطفال هم جمهورها ، إذ لا يختارون لأنفسهم هذه الحكايات وهم في دور الحضانة والرياض - اللهم الا لقله خبرتهم وعدم نضجهم - وهم لا يحبون الحكايات الشعبية ، ولا يفهمونها ، مثلهم في ذلك مثل الكبار .. ان الصغار يمتون ويكبرون ولديهم شهية مفتوحة لأشياء كثيرة ، قد تكون من بينها هذه الحكايات ، والحقيقة أن بعضهم وبعض الكبار - فقط - يميلون إليها ، وعندما يحصلون عليها لا تستحوذ عليهم ، ولا هي ضرورية بالنسبة لهم .. انه مجرد تذوق ، لا أكثر ولا أقل .. وكثيرون « يعدون » هذه الحكايات من أجل الأطفال ، وهي عملية خطيرة حتى لو كانت ضرورية .. والذي يتفذهه من

الدمار . هو أن الفنون والعلوم ليست عموما من الأمور التي تنتج بها الى أطفال الحضانة والرياض ، وفي المدارس يحصلون عليها لأن الكبار يريدون ذلك ، وهو رأى ليس بسليم في كل الأحوال .. ان الحكايات الشعبية تقتطع من عالم الكبار وفنهم ، وتودع حجرات رياض الأطفال لتفسد كما يحدث لو أننا تركنا شيئا مهما (ميكروسكوب مثلا) مهملا في هذه الحجرات ، ولا نلوم الا أنفسنا اذا انكسر أو فسد .. وأراها فعلا قد هجرت ، ونفيت ، وانتهت .

ونحن لن نعرف - فيما يرى تولكين - قيمة الحكايات الشعبية اذا ما تصورنا انها خاصة بالأطفال بالذات وبالتحديد .. ان مجموعات الحكايات الشعبية أقرب الى الغرف التي توضع فيها الأشياء القديمة بلا ترتيب ليلعب بها الأطفال .. ومضمونها مضطرب ، لا يتجاوز حفنة من الأهداف والأخلاقيات وان كنا لا نعلم فيها شيئا له قيمة حقيقية : مثل قطعة قديمة قديمة لم تتحطم بالكامل ، وان كنا ذات لحظة قد نعتبرها من سقط المتاع .

هل الحكايات الشعبية تمثل طفولة الانسان ؟

نرى أن أعمال اندرولانج ليست من هذا اللون القديم الذي يلقي به ليلعب به الأطفال ، انها أعمال ذات قيمة حقيقية ، وان كان التراب قد علاها ، وما علينا الا أن نلغضه ونجولوها لتبدو على حقيقتها شيئا غريبا غالبا ، له قيمته ، انها في الحقيقة ثمرة دراسة للأساطير والحكايات القديمة ، ومع ذلك تقدم على أنها كتب للأطفال ، وقد ننظر بعين الاعتبار الى بعض ما قاله لانج في هذا الصدد .. انه يقول ان « هذه القصص تمثل في حقيقتها طفولة الانسان حين كانت شهيته مفتوحة للمعجزات ولديه قدر غير قليل من المعتقدات .. والسؤال الذي يطرحه الأطفال دائما بعد هذه الحكايات : هل حدثت ؟ هل هي قصة حقيقية ؟ »

هل حصلت ؟) يجدر بنا - كما يقول اندرو لانج - ألا نجيب عليه بسرعة وبلا مبالاة ، وهو لا يدل بالضرورة على عدم التصديق أو الرغبة في ذلك لكنه ينبع عادة من احتياجهم الى مزيد من التعرف على الحياة ، لأن قلة خبرتهم بها تجعلهم غير قادرين على « الحكم » و « التقييم » فيضطربون ما بين الخيال والغريب وغير المعقول وذلك الجانب الواضح فقط للكبار والآباء والذي يحتاج الطفل الى ارتياده ، غير أنهم قد يميزون بين هذه الأمور ، وقد يحبونها كلها في الوقت نفسه . والحدود بينها قد لا تكون واضحة ، إلا أن ذلك ليس قاصراً فقط على الأطفال .^{٥٠} اننا نعرف الفروق بينها ، ولكننا لا نعرف الخانة الصحيحة التي نضع فيها ذلك الذي نسمعه ، ان الطفل قد يصدق أن هناك بعض « العفاريات » في مكان ما ، وهناك عدد من الكبار قد يتصورونها موجودة في مكان أبعد ، أو في كواكب أخرى .^{٥١}

لقد نشر اندرو لانج الحكايات الشعبية التي جميعها في فترة كانت هذه الحكايات تعادل الأعمال الروائية للكبار ، وقال ان مذاقها لدى أطفال عصرنا هو نفس مذاقها لدى أجدادهم الذين كانوا عرايا قبل مئات السنين ، وكان من الواضح أنهم يحبون هذه الحكايات أكثر مما يحبون : التاريخ والجغرافيا والشعر والحساب . قال لانج هذا في كتابه البنفسجي

لكن السؤال الذي يتبادر للأذهان : هل نعرف حقاً أجدادنا هؤلاء ؟^{٥٢} لعل الشيء الوحيد الذي نعرفه عنهم أنهم لم يكونوا عرايا ، فمئذ عصر مصر القديمة والانسان يعرف الثياب ، بل ويتأنق في لبسها ، ولا شك أن الحكايات الشعبية التي تسمعا تختلف كثيراً عن تلك التي سمعوها ، أو على الأقل ليست هي بالذات وإذا افترضنا أن لدينا نفس الحكايات لأنها كانت عندهم ، فلا بد أن ما نعرفه من تاريخ وجغرافيا وشعر وحساب بقي لأنهم أحبوه ، ولم يهملوه .^{٥٣} وما لاشك فيه أن اندرو لانج يتحدث عن لون من الأطفال ، أو لعله لم يكن يعرف حقيقة أمزجتهم ، وهذا التعميم الذي قال به

ولا يرى تولكين ان هذه الشهية المفتوحة للمعجزات والحوارق والايمان بها مبرر كاف لكي نرى هذه الحكايات للأطفال لأنهم سذج ، سريو التصديق لكل شيء ، وتعوزهم الخبرة والتجربة ، ولذلك فإنهم يخلطون ما بين الحقيقه والخيال ، بينما لا يد للإنسان الناضج من أن يكون قادراً على التفرقة ، والفرز بينهما .^{٥٤} نعم ، ان الأطفال قادرين على الاندماج في القصص الشعبي ومتابعتها وتصديقها اذا كان الراوى مقنعاً ، وقادراً على أن يخلق عالماً جديداً ، يدخل الأطفال اليه ، وما يحدث بداخله حقيقي وصادق ، ويقع وفق قوانين ذلك العالم طالما نحن فيه ، وتبدأ لحظة الشك وعدم التصديق مع خروجنا من هذا العالم ، ومع زوال السحر الخاص به .^{٥٥} انتهت التعرّية ، أو بالأحرى فشل الفن ، وعدنا للحياة الطبيعية ، ورحنا ننظر من الخارج الى الحكاية .^{٥٦} كما نشاهد مسرحية أو مباراة كرة قدم : المتحمسون يعيشون معها بالكامل ، والبعض يتطلع اليها بدون اكتراث .^{٥٧} وعندما تنتهي تبقى بعض آثارها لدى الذين عايشوها ، بينما ينفذ الآخرون أيديهم منها .^{٥٨} قد تطول مآيشة البعض للحكاية الشعبية بسبب ظروف خاصة أو بفضل ذكريات الطفولة ، لذلك يتصورون أن الأطفال سوف يحبون هذه الحكايات ، لكن اذا كانوا قد أحبوها بحق ، لذاتها ، فإنهم ما كانوا ليتشككوا فيها ، ولكانوا صدقوها .^{٥٩}

وفي تصور تولكين أن الكبار يتخدعون إذا سذاجة الصغار وقلة خبرتهم وتواضع قدراتهم النقدية ، وضعف محصولهم الفكري ، ونهمهم الناجم عن سرعة نهمهم ، لذلك يحاولون أن يحبوا ما يقدم لهم .^{٦٠} وإذا هم لم يحبوه فإنهم لا يستطيعون التعبير عن ذلك ، أو تبرير عدم الحب واعطاء أسبابه ، والحقيقة أنهم يحبون أشياء كثيرة ، كثيرة جداً ، ومتنوعة ، دون أن يكلفوا أنفسهم عناء تحليل هذا الأمر .^{٦١} ولسنا ندرى اذا ما كان تأثير الحكايات الشعبية على الأطفال واجتذابها لهم سوف يقل ويضعف كنتيجة لتكرارها أم أنه يزيد .^{٦٢} والسؤال الذي يتكرر (هل هي حكاية حقيقية؟

شأنها في ذلك شأن الأطعمة المحفوظة ، وكميات كبيرة تنتج منها ، وتخزن ، وسوف يأتي وقت يستهلكها فيه الأطفال لكثرة الممرض منها ، ولضعف خاص ينتاب الأطفال أزاء خيالاتهم والوانها وإخراجها الجذاب ، ومما لا شك فيه أن هذا الكم الرهيب من تلك الحكايات قد أغلق الباب في وجه عمليات الإبداع لقصص مؤلفة خصيصا لمواجهة متطلبات مراحل العمر المختلفة للأطفال والاحتياجات النفسية والعقلية والوجدانية .. هناك محاولات دؤوبة لاعادة (طبخها) وتقديمها في أطباق تبدو معها جديدة ، وتقليد الحكايات الشعبية والكتابة على نسفا نفسه لا يقل عنها سوءا ، فاصحابها يكتبونها وعين على الأطفال والأخرى على الكبار كذلك الذي يروى حكاية للأطفال وآباءهم يجلسون في الصنوف الخلفية ، وهو بين حين وآخر يتطلع إليهم ميتسما منتصرا عبر رؤوس الصغار من أمامه ، وكأنه يقول للكبار :

— ألسنت رائحة ، وسبحا ، فيما أحكيه وأروي ؟

انه يتوجه الى الكبار يريد أن يجتنب أنظارهم ويرضيمهم ، مدركا تسام الإدراك أن الأطفال لا يعنيه كثيرا ما يقوله . وقد يكون «اندرولانج» مصيبا في قوله (ان هؤلاء الذين يريدون أن يدخلوا عالم الحكاية الشعبية والحرافية لا بد وأن يمتلكوا قلب طفل) ، إذ أن ذلك لا بد منه في كل حكايات المغامرات .. لكن التواضع والبراعة لا يتحتم معهما الرضا كل الرضا عما يجري من أحداث في هذه القصص ، إذ كثيرا ما يحاول الكبار أن يتجهوا ناحية الرحمة على حساب العدل ، بينما يرفض الأطفال ذلك ، إيمانا منهم — كقول طيبة — بأنه لا تسامح مطلقا في أمور العدالة ، ويجب ألا تأخذنا بالخارجين عليها أية شفقة .. لكن الكثيرين يقدمون هذه الأعمال التي ترضى الكبار لكي يقدموها بدورهم الى الأطفال ، ولكي يشتروها

قد لا ينطسقي على الأطفال خسارج الجزيرة البريطانية ، إذ هو يمرض لهم طبقة ، مغفلا الفروق الفردية والبيئية ، وأساليب تسليمهم وتربيتهم . ان بعض الأطفال ما كانوا يتطلعون الى تصديق الحكايات بقدر لهفتهم الشديدة الى المعرفة ، و « الملوحة » يدفعهم الى ذلك حب استطلاع كامن في نفوسهم ، فالتصديق وعلمه يرجع الى الطريقة التي تقدم بها القصص بواسطة الكبار أو عن طريق الكتاب والمؤلفين . ولسنا نتصور أن تكون كل المتعة التي تأتي بها هذه القصص ترجع فقط أو تعتمد على صدقها أو امكانية حدوثها أو حدوثها فعلا في واقع الحياة .. ان الحكايات الخرافية والشعبية لا تمنى بحسب مسألة « الامكانية » ، لكنها تهتم بالرغبات والأمنيات والآمال فإذا ما استنارت في النفوس « الرغبة » نجحت وحقت أهدافها فالكثيرون من الأطفال لا يرغبون في أحلام (ليس في بلاد العجائب) أو مغامراتها ، انها قد تمتعهم لا أكثر ولا أقل ، وتسليمهم ، كما أن البعض لا يستهويهم البحث عن الكنز أو محاربة القراصنة ، وربما ضاق البعض بجزيرة الكنز — روبرت لويس ستيفنسون — واستقبلوها في برود .. في حين استهوتهم قصص الهندو الحمر والرغبة الكامنة في إطلاق الأسمم واستخدام اللهجات الغريبة واللغات المحجية ، وتقليد حياتهم البدائية .. كما أن البعض استهوته حكايات التنين والديناصور ، على أنها من أجمل الحكايات الخرافية ، فما من أحد منهم شاهد للتنين أو الديناصور ، فهي تعيش في بلاد أخرى ، بعيدة ، وليس من المتوقع أبدا أن تأتي إليهم حيث هم ، ومن أجل ذلك يسأل الأطفال:

« هل هذه القصة حقيقية ؟ » .. وهم يقصدون انهم استمتعوا بالقصة ، لكن أمي معاصرة ؟ هل أنا آمن حيث أنا ؟ .. وكل ما يرغبون في سماعه أنه ليس هناك تنين أو ديناصور الآن .. وبذلك تطمئن نفوسهم ، ويقرأون هذه القصص بلا خوف أو فزع .

ولقد أصبحت الحكايات الشعبية والحرافية — في رأي تولكين — لونا من ألوان الأدب الملعوب ،



الآفاق ، وتبر العقول .. ان اذهانهم بالوثائق
تكير بالخيال لتستوعب المعرفة فيما بعد .

ولقد انقرضت المزيات ، وكذلك المعجائر
الذين كانوا يتكون للصغار هذه الحكايات ،
واستعاض الأطفال عنهم بالتلفزيون والاذاعة ،
والمجلة ، والكتاب ، والمادة الشعبية المقدمة من
خلال هذه الأجهزة الحديثة - التي قد يتناقض
وجودها ذاته مع خرافات الحكاية الشعبية - الا
إننا نلاحظ ان تلك الحكايات اضافة كبيرة وجاذبة
للطفل عبر هذه الأجهزة .. وليس ذلك لغياب
الروح النقدية عند الطفل ، فهو ناقد شديد
الحساسية ، وهو يعبر عن الرضا على الشيء
بالاقبال عليه ، ويعبر عن رفضه له بالانصراف
عنه ، وما هو بحاجة الى أن يكتب مقالا نقديا
ليؤكد به أنه « ناقد » ولديه نظرياته ومعاييره
ومقاييسه .

والكبار - حتى في محاولة الغرض - قد
يجدون الكثير يريدون أن يصلوا به الى الأطفال
مثل المواد التعليمية ، والوعظية ، والآباء
يعرفون أن هذه احتياجات ، لكنهم إذا لم يراعوا
الميل والرغبات انصرف عنهم الأطفال ..
والحكاية الشعبية في تقديرنا صغيرة طيبة من
الرغبة والاحتياج : فهي ممتعة ومثيرة ، وهي في
ذات الوقت ضرورة لصقل وجدانهم ، وتفتح
عقولهم ، والكشف عن جوانب عدة من الحياة
التي نحياها .

ويبدو أن تولكين مفتون بالتشبيهات التي قد
تكون ممتعة ، لكنها في الوقت نفسه قد لا تكون
مقنعة .. لقد شبه الحكايات الشعبية بلبس

من أجملهم ، ومما لا شك فيه أن الكبار هم الذين
صنفوا الحكايات الشعبية على أنها تنتمي الى
عالم الأطفال ، وهم الذين حاولوا تحييتها لهم .

والحقيقة أنه يجدر بنا أن نلاحظ أن الأطفال
وهم يكبرون يجب ألا تكبر معهم سيناتهم : هذه
الرحلة يجب أن يقطعوها دون أن يلقنوا البراءة
والقدرة على الاندهاش ، ودون أن يسهل الخوف
أجنحتهم عليهم ، والرحلة وصولا الى المراهقة
والشباب يجب أن تكون حافلة بكل ما يشري
عقولهم ووجدانهم ، ولا ننظر أن الحكايات
الشعبية المليئة بالخزعبلات قادرة على أن تصنع
هذا ، كما يرى تولكين .. وهو يرى أن الكبار
يكشفون أبعادها أكثر مما يفعل الأطفال ، فضلا
عن تأثرهم بها ، ومما يشتمل لها .. أما الصغار
فيجدر بهم أن يقرأوا أعمالا كبيرة ، طويلة ،
فحكاياتهم وقصصهم لابد وأن تكون مثل ثيابهم
تسمح لهم بالنمو .

ماذا نرى في آراء تولكين ورافى الحكاية الشعبية للأطفال ؟

ونحن نرى أن الأطفال بشر ، فقل هم في
طريقهم للنضج ، ولهم مسئولهم ورغباتهم
واحتياجاتهم ، فإذا ما تطابقت مع الحكاية ،
فلماذا نجرهم منها ؟ ثم من قال انها كاللبن
لطفل الحضنة والرياض ؟ .. هي مجرد لون
من ألوان « التغذية » العقلية والوجدانية ، ان
تقبلها الطفل كان بها ، وإذا عافتها نفسه ..
فليس من الضروري أن نغصبها عليها ... ومن
ملاحظتنا نجد أن الأغلبية ترتضيها ، بل وتحبها
وليس ذلك لأن الكبار انصرفوا عنها ، إذ أن هذا
ليس بصحيح ، ولعل الاقبال على ألف ليلة
والسبع الشعبية - قراءة في الكتب ، وسماها
من الاذاعة ومشاهدة خلال التلفزيون - تؤكد
أن الكبار ما زالوا يتعلقون بهذه الحكايات ،
ويطربون لها ويستمتعون بها ، ولعلمهم لا يريدون
أن يستأثروا بهذه المتعة ، ولا يرغبون في أن
يؤجلوها بالنسبة للصغار ، فيقسمونها اليهم في
أطباق جديدة ، ملونة ، شهية .. وهذه الأعمال
في تلك المرحلة العمرية تثير الخيال ، وتوسع

وبعد ٠٠٠

ان مقالاً ، او دواصة ، او بحثاً لا يمكن بأي حال ان يحسم بالكامل هذه القضية : هل الحكايات الشعبية صالحة للكتاب فقط ، ام للكبار والأطفال معا ؟ هل هي حقاً تنتمي الى عالم الطفولة ، وهل تمثل بصدق طفولة الانسان ، لذلك هي صالحة للأطفال ؟

الآراء تختلف وتباين ، ولابد وان نستمع اليها ٠٠ وقد رددت على د* كارلا بوازييه باننا لم نكتف بالحكاية الشعبية ، واعادة صياغتها ، بل ان فاروق خورشيد اتخذ من شخصية سيف بن ذي يزن بطلا لعمل مؤلف بالكامل ، كما اننا في بعض الاحيان قد قدمنا اعمالا فيها مواجهة لهذا التراث ورد عليه ، وان شرفنا يؤمن ، وسيظل يؤمن بالحكاية الشعبية مادة وزادا للكبار والأطفال على السواء ٠

٠٠٠

تري ، هل من راجب في أن يدل بدلوه في هذه القضية ٠٠ قضية الطفولة والقصص الشعبي ؟ هذه دعوة الى اصحاب الاقلام لكي يسهموا معنا في بحث الموضوع من كافة جوانبه ٠

الأطفال ، ثم شبهها بالأشياء القديمة التي تترك فيبعثون بها ، ووجد تماثلاً بينهما وبين القطع الفنية المكسورة ، وأخيراً يريد قصصهم فضفاضة واسعة - كالتياب - لتسمح لهم بالنمو ٠٠ قد نتفق معه في بعض أفكاره ، ولكن : من قال ان الأطفال سريعو التصديق ؟ لماذا يسألون اذن : هل حصلت هذه الحكاية ؟ ٠٠ أما عن خروجهم من الحكاية بعد سماعها أو مشاهدتها أو قراءتها فهو أمر طبيعي ، وهم ليسوا مطالبين بأن يبقوا معها أبداً الدهر ، هي تترك لديهم انطباعات - سواء كانت عملاً شعبياً أو مؤلفاً - يبقى بعض الوقت : قد يطول اذا اندمجوا في القصة وتأثروا بها تأثراً شديداً ، والا فانهم ينفذونها عنهم ، ويواصلون حياتهم المعتادة ، وربما عادوا للحكاية أو أبطالها بين حين وآخر ، لسبب أو لآخر ، لكن ذلك لا يعنى أنها ستترسب بالكامل في عقولهم ووجداناتهم ٠

وإذا كان الأطفال يخلطون بين الحقيقة والخيال ، فذلك - أيضاً - أمر يحدث مع الحكاية الشعبية ومع غيرها ٠٠ ونفس الشيء ينطبق على التعميم فيها يتعلق بالأطفال ، والفروق البيئية والفردية بينهم ٠٠ ولسنا ندرى لماذا جعل نفسه نموذجاً لما يحبه الأطفال أو لا يحبونه فمن الواضح أنه كان ذا مزاج خاص به ، ولا يمكن تعميمه ٠





ليالى الصعيد الملاح

توفيق حنا

نصوص غنائية فى فرح ريفى صعيدى

كنت فى الصعيد .. فى محافظة سوهاج .. قضيت اربع سنوات اعمل ناظرا فى مدارسها الاعدادية .. عملت فى قرية شندويل البلد (هناك بلدة بجوارها تدعى جزيرة شندويل) ثم فى مركز طما .. واخيرا فى مدينة سوهاج .. وكانت هذه السنوات (١٩٦٠ - ١٩٦٤) من اجمل السنوات فى حياتى العملية .. ومن انشطها ايضا .

فى شندويل التى اعمل لها ذكريات لا تنسى سكنت القرية وكنت اعيش فيها كاحد ابنائها .. وكنت اول من ادخل بنات شندويل وما جاورها من القرى والتجوع فى مدرستى الاعدادية وكلفت زميلى وصديقى الشيخ زكريا ان يكتب على يافطة المدرسة بخطه الجميل الانيق « مدرسة شندويل الاعدادية المشتركة » .

.. بدأت بارسع بنات (١٩٦١) .. وعندما زوت قرية شندويل عام ١٩٧٥ وجئت عدد البنات قد تضاعف عشرات المرات ، وجاوز مائتى بنت .. ومن بين المدرسين وجئت مدرستين .. وقمل هذا - من وجهة نظرى - اسعد انجازاتى التى عبرت بها عن حبنى لهذا البلد .. الطيب الامين ، وحماسى لتعليم المرأة الصعيدية . وكان من عادتى ان اكلف تلاميذى بان يسجلوا لى بعض النصوص من قراهم ونجوعهم وكفورهم ..

وذات يوم احضر لى شافعى اسماعيل من تلاميذ السنة الاولى الاعدادية وكان فى الثالثة عشرة (١٩٦١) هذه النصوص التى جمعها من قريته « نجع هلال » [وشندويل تبعد بضع كيلو مترات من مدينة سوهاج] .. وهى نصوص الفرح (الزواج او الزفاف) فى نجع هلال وفيما جاوره من بلدان صغيرة اخرى .. وفى الصعيد يطلقون على الماتم كلمة « الواجب » مقابل الفرح التى هى كلمة معروفة فى اللغة الشعبية المصرية .



● ● ● ليلة كتب الكتاب (عقد الزواج) ●

كورس الفتيات يردد هذه الأغنية في بيت العريس :

ياسلام ياسلام ياسلام يا قاضى الغرام
ياسلام لو شوفتو عيني ياسلام خضرة وعسلية
ياسلام ماتقعد جنى ياسلام ساعتين وشوية
ياسلام او شوفتو راسي ياسلام بالحرّدة (١) الصاف
ياسلام ماتقول لنامي ياسلام ساعتين وشويه
ياسلام لو شوفتو شعري ياسلام مرصوف على ضهري
ياسلام ماتقول لأهلي ياسلام ساعتين وشويه
ياسلام لو شوفتو ايدى ياسلام بيضه وعسلية
ياسلام ماتقبّص ميه ياسلام ساعتين وشويه
ياسلام ياسلام ياسلام يا قاضى الغرام .

● ● ● ليلة الحنة ●

فى بيت العروس .. فى جو الفرح والسرور وعلى أصوات الطبول
وبمصحبة الزغاريد يردد كورس الفتيات هذه الأغنية .. على هيئة
حوار بين أم وابنتها :

عيّانه يامه . . اسمالله يابنى
خطيرى برّه . . انشالله يابنى
جابلى السرير باربع حجلات (٢)
جابلى المولاب باربع مرايات
جابلى اللحاف وردات وردات
جابلى الخدة جنيها جنيها
عيّانه يامه . . اسمالله يابنى
خطيرى برّه . . انشالله يابنى
جورزى لجوز على أربعه (٣)
أول واحده جابت بنت
وثانى واحدة جابت بنت

(١) مندبل الرأس على شكل مثلث .

(٢) أحضر لى .

(٣) عدد الزوجات جميعا أربع زوجات .

وتالت واحدة جابت بنت
وأنا الفتوة (٤) اللي جبت الولد
جوزى اجوز على أربعة
ساعة الأكل ناكل طحينيه
ساعة الشرب نشرب قهوجيه (٥)
ساعة النوم ندخل ناموسيه
عيانه يامه : . . اسم الله يابنى
خطيبي مره . . . انشالله يابنى

●●● وفى نهاية ليلة الحنة ، توضع الحنة فى صينية وحول الحنة ست
شمعات . . ويحلم هذه الصينية رجل عبد . . يطوف بها وهو يغنى :

الحنة يا الحنة . . واللييلة رايحين نتحنا

●●● ليلة الدخلة . . ليلة الفرح

وتكون هذه اللييلة يوم الأحد أو يوم الخميس .

بعد تناول العشاء يأخذ أهل العريس العروس ويضعونها على فرس
.. ويزفونها فى القرية . . وفى مقدمة الزفة يردد المداحون مدائحهم
(لم يسجلها شافعى اسماعيل) . ثم تصل الزفة بيت العريس . .
.. وهناك تجلس العروس على الكرسي الذى أعد لها . . ويذهب
الرجال الى الجامع للصلاة ثم يعودون مع العريس الى البيت . .
.. ثم تتم الدخلة . . وينفض الفرح وينصرف الجميع الى بيوتهم [وعلى
رأى المثل ، العروسة للعريس والجري للمتاعيس] .

وفى هذه اللييلة . . ليلة الدخلة يردد كورس الفتيات هذه الأغنية ، وفى
أثناء الغناء يرش الملح من فوق البيوت .

تحت النخله العكاليه (٦) فات ولا صبح على
حط ايده على القميص قلت له اسكت يا عريس
دا أبويا معاون بوليس وان حدتك (٧) يصعب (٨) على
حط ايده على الكردان قلت له اسكت يا عيان
دا أبويا قاضى الاملام وان حدتك يصعب على

(٤) الفتوة التى تمكنت أن تهب زوجها ولدا . . والفتوة هو الرجل الشجاع القوى . . وهو
الفارس . . والفتوة عندما ينحط فى سلوكه يصبح بلطجى . . فتوة بلا قيم .
(٥) فتوة . . ولعل الكلمة من باب الدلال والدلع عند هذه الزوجة المزينة المزرة .
(٦) العاليية .
(٧) إن حدثك وقال لك قولا قبيلا .
(٨) صعب على أن احتل .

حط ايده على المحكى* قلت له امسكت يا ولد
دا أبويا قاضى البلد وان حدثك يصعب على

ثم يردد كورس الفتيات هذه الأغنية مع الملح الذى ترشسه الجارات من فوق
البيوت .. منعا للحسد .. وحماية للعريس أيضا :

الحارس الله . . والصلاة على النبي
يحرملك يا عريسنا من عيون الناس
الحارس الله . . . والصلاة على النبي

●●● فى الصباحية يردد أصدقاء العريس هذا الموال الحزين .. وفى
حيمة القرية المصرية يرتبط الحزن بالفرح وكأنهما وجهان لعملة
واحدة .. ولعل عبارة « اللهم اجعله خير » التى يرددوها الانسان
المصرى فى قمة فرحه تؤكد وتسجل هذه العلاقة وهذا الارتباط :

يا خسارة الورد لما ينقطف* يرموه (٩)
أبو امم غالى كل الملوك ك* هو
قالوا عليه دا نشف وتغير حوالية
إلا غزال زين صغير السن وزموه
النم خاتم دهب على القند ما يدراش (١٠)
النهد رمان من فوق الزنود ونخذه
دوه (١١) بلخد ما يفهمش بصفة العرض
يا خسارة الورد لما ينقطف يرموه

ونستمع أيضا لهذا الموال فى نهاية ليلة الفرح :

قاضى الفسرام اشتكى البرسيم* لجموله
واللى معاه مال كل الناس محاميله (١٢)
واللى بلا مال ، الجلسة عليه مالت :
ونجيب مئين ناس للغليان محاميله :



(٩) ينقطف *

(١٠) لا يدرى *

(١١) حبلوه .. أخضروه *

(١٢) تدافع عنه وتحميه *

وهذا الموال يردده أحد المصدقاء العريس :

على عليوه بنالى فى الجبل أخصاص (١٣)

بده (١٤) يحوش (١٥) الهوا ، ميتته (١٦) الهوا بنحاش

والرمل لم ينقتل والشوك لم ينداس

والعبد لم ينشوى إلا بست اكياس

ياصفحتين فى طبق ، ياوردتين فى كاس

يسلمك يا عريس من عيون الناس

وأخيرا فى الصباحية يردد كورس الفتيات هذه الأغنية :

على الحاج ناجى ياوله على الحاج ناجى

فصللى الجزمة ياوله والكعب عساجى

على الحاج مهنى ياوله على الحاج مهنى

فصللى الجزمة ياوله والكعب بنى

على الحاج قناوى ياوله على الحاج قناوى

فصللى الجزمة ياوله والكعب هاوى (١٧)

على الحاج على ياوله على الحاج على

فصللى الجزمة ياوله والكعب عالمى

على العجلاتو (١٨) ياوله على العجلاتو

نفض سريرك ياوله العروسة جاتو (١٩)

على الزراعيه ياوله على الزراعيه

نفض سريرك ياوله العروسة جايه

وسجل لى شافعى اسماعيل لهذه المراويل وكلها تدور حول شكوى الزمان وتغلب

الأيام .. وحول البين والفرق وغدر الأصحاب .

١ - زهزت (٢٠) يا زمان ، وذلت (٢١) ناس على للنديا

(١٣) خص .. بيت مطلق .

(١٤) فرضه .. رفيعته .

(١٥) يمتنع .

(١٦) ميتته تعنى مهنى .

(١٧) عكس المعنى .

(١٨) بالعجل كما نقول أى بسرعة .

(١٩) جاءت إليه .

(٢٠) أصبحت يا زمان قادرا على كل شئ . .. ممكننا سعيدا .

(٢١) ذلت .. من الإذلال .. والذل .

من بعد لبس البنشاة (٢٢) ، لبست الخيش على الدنيا
حتى أخويا ابن والدى عزل عني وخذ له ركن في الدنيا
وأنا حلفت يمينين (٢٣) مأعاشر حد على الدنيا
البين (٢٤) قاللى اسمك ايه

٢ -

أنا قلت له راضى
قاللى ايش بلاك بالمحبه ياراضى
أنا قلت له لم راضى
شفت البين جابل بلاوى زيد أمراضى
جابل القلب حتى القلب بي لم راضى
البين قاللى اسمك ايه ؟

٣ -

أنا قلت له مرعى
قاللى مال حشيشك مقرطف
أنا قلت له مرعى
ماتقومى ياساقية دورى
ماتقوم يا صجل انعى
من يوم ماخابو الحبايب مانشف دمعى
ان دار عليك الزمان يا ابن الكرام واطى (٢٥)
وعز نفسك ، ولا تمشى مع الواطى (٢٦)

٤ -

(٢٢) الملايس الفاخرة .

(٢٣) مشى يمينين .. قسم .

(٢٤) البين هو الفراق ويرتبط الغراب وصوته بالفراق والغراب .

(٢٥) واطى تمنى الانسواء حتى تقرب الماصفة .. ودورة الحظ والبخت .. ونحن لذلك

اعتبة سيد درويش :

عشان ما نعلنا ونعلا ونعلا

لازم نطاطى نطاطى نطاطى

ولكن الشاعر في هذا الموال يقصد حكمة أخرى عكس ما يقصده سيد درويش .. انه يعنى
بالمعنى الرواقى .. » ان لم يكن ما نريد فارد ما يكون « .

(٢٦) الخسيس .. اللون . وكلمة دون تمنى دون المستوى الأخلاقى المطلوب في الانسان السوى
السلام .



وان سبك (٢٧) النذل ماتر دش عليه واطى (٢٨)

تنام مبسوط . بلأذن الله تغلبهم . . .

واللى انت تغلبهم لو كانوا عندك ميه (٢٩)

بيت الحرام شباك من دون البيوت واطى (٣٠)

أنا فى جرح ياطيب ينتر اليهود بمطالع (٣١)

(٣٢) وأدى أعز الأحباب شى داخل وشى طالع

وأدبك حشرش النوا ياطيب وأدبك طالع . . .

وإن قابلك الموازل على الصفين

قولهم طيب بخير

وبكره الأكاده (٣٣) على الخشب طالع . . .

— ٥ —

(٢٧) إمانك . . . شحك

(٢٨) وكألك لم تسمع

(٢٩) مائة

(٣٠) دنه ومنشط . . . والنكس سامى وقال

(٣١) يكثره

(٣٢) هنا هو

(٣٣) مع هذا

٦ - مر الطيب بالبرم (٣٤) ولا ادانى (٣٥)

ذليت نفسى لأقل الناس ما ادانى
دانى عفيف نفسى . . . ولا ادانى (٣٦)
النفس نفسى وأنا أقلر أعففتها (٣٧)
واصمعت الصبر فى كفى واسففتها (٣٨)
وأوهب الروح الى خلقها ولا ادانى (٣٩)

٧ - يازارع الورد ازرع لى معاك ورده
دا والله إن خضر الورد
ليبقالى فى الكروم ورده
وآتى الورد قهار لبسنى ثياب النار (٤٠)
وأصبحت مختار بين حسنه وبين ورده

٨ - حبقول (٤١) ليه يامصر على حلفا حلفتين
هو بك شوكتى على حلفا حلفتين
آدى أول من الظلم ياناس
يبيعوا ويشترؤا فينا
وآدى ثالث من الظلم
أشد من فى الطابور يشكى ويقول غلبان
عباس باشا واقف علينا عسكري بديديان
خايفين نموتو غرابا ولا يدروش أهالينا

٩ - يعنى يامصر نحن علينا بالرجوع فيكى
وحياة الحسن والحسين الى اتنشوا فيكى
خايفين نموتو غرابا ولا ندقن فيكى

١٠ - خصمى لبس تاج ، وأنا محتاج مش لاق
وقتللى حبلين متين باع مش لاق

(٣٤) الدواه *

(٣٥) لم يطفى شيئا من الدواه *

(٣٦) لا اصبر دنيا . . *

(٣٧) اجعلها عفيفة *

(٣٨) اجعل الصبر مثل السقوف واقمه لنفسى حتى اجعلها صابرة *

(٣٩) ولا اصبح ذليلا حتى لو ادى بى الامر الى الانتحار *

(٤٠) اتوقب *

والزهر (٤١) نزل تحت ، حتى البيخت مش لاقى
أنا كنت مبسوط وفي حال الأصول ياعم
التدل دخل الجنة وبياكل عنب وبرقوق
والسبع مربوط ، حتى القوت مش لاقى

- ١١

يا صاحى ان بعنى خطى الثمن غالى
وغلى سعى ، وخليلى الشرف غالى
دانا عيد الأمياد ومترى على الضالى
لايوم هانوفى وخللوفى على كينى
مثل مسعناه من اللى قبلنا قالوه . . .
بلدك تعزك كما قالوا الوطن غالى

- ١٢

شوف الزمان اللى لوع (٤٢) اللى عزوه أهله
وصر له الغلب فى المتنبيل واداهله
بعد ما كان يقعد فى وسط الخبالس وكل الناس تندهله
زعى عليه غراب الين شتت لمته (٤٣)
واصبح غريب الديار ولا حمد يندهله

- ١٣

طبيب الاجراح داوى كل الجسروح
ومفیش غير جرحى أنا اللى فاضل
وحط ايده على خدى وقاللى روح ياقتيل الملاحه
مالكش دوا عندى فاضل

- ١٤

جملى برك على الرميله أنا قلت له قوم حصل (٤٤)
قاللى دانا مكوى على الجنين ومحصل (٤٥)
بعد ما كنا نلبس شاه سندسى ، ومفصل
صيححتنا يابين بنلم الدلا ديل (٤٦) ونوصل

(٤١) ع ب حرفان يقيدان استمرار الزمن .. وتكراره .. أنا أقول دالنا .. وهذا الوال عن
الغربة والافتراق .. وغداً البعد عن الوطن .
(٤١) البيخت .. الحظ .
(٤٢) سن اللوعة .. والحداب ..
(٤٣) الجماعة .. جماعة الأصدقاء والأصحاب .
(٤٤) لكى يلحق بالركب .. أو لكى يواصل الطريق .
(٤٥) مثله جسه بالآلم .
(٤٦) بقايا القماش بعد التفصيل .

- ١٥- الناس فيها جرح ياطيبه وأنا في ميه معلوده
أنا قلت له أمانه ياطيب ربح على الكنيه قبليك
ياما كم ياطيب طباباه قبلت تجيب المواقيلك (٤٧)
حصلاه (٤٨) ياطيب يكون رب العباد قبليك
آدى الطيب صرخ وقاللى
بالين الناس حلالة روح بس الأيام معدودة
- ١٦- عبقول ياقلب فضلك (٤٩) من اللى عشرته تقطع (٥٠)
انبت تحبه ياقلب ، لكن هو من وراك يقطع
والله ان كسيت الردى (٥١) من الحرير مقطع
ياك الكلام في تخين الصدغ (٥٢) عما يقطع
- ١٧- أنا كنت بجال في مكة وأشيل فيها
قابلى تلاته ، والتلاته بنات
قلتلهم بنات مين يابته
قالو بنات الخواجا اللى مات
حلقت لأبيع جملى وامشى مع البنات
وان قابلى شريكى
لاقولله ضربه الجرب (٥٣) وآهو مات
نصوص من محافظة قنا

ومن قنا هذه المواقيل

في عام ١٩٥٥ / ١٩٥٦ كنت في مدرسة قنا الثانوية مدرسا للغة الفرنسية .
وكلفت تلاميذى أن يجمعوا لى من قراهم كل ما يتعلق بالمأثورات الشعبية من حوايت
ومواقيل ومفردات أيضا . واستجاب البعض لدعوتى . واذكر بينهم محمد سلامة
آدم (د . محمد سلامة آدم) والشاعر الراحل أمل دنقل الذى قدم لى فيما اذكر بعض
مفردات قريته (القلمة) . ولا أدري أين هذه الصفحة الآن . كان هدفى الأول (بعيدا

(٤٧) قبلك .

(٤٨) حل من الممكن . . ربما .

(٤٩) أترك . .

(٥٠) تقطع الرد . . والحبة .

(٥١) الإنسان الذى . . الحسيس .

(٥٢) تخين الصدغ يعنى الذى . . والبيد . . وعديم الاحساس .

(٥٣) أصابه مرض الجرب حتى مات .

عن النثر) أن أدفع تلاميذى الى معايشة وطنهم الصغير لتعميق انتمائهم لوطنهم
الكبير .. مصر .. وأنا أقلب فى أوراقى القديمة عثرت على بعض هذه المواويل
ولا أذكر جامعها .. الآن ..



١ - صبح الصباح الجليل وأنا على المورد (٥٤) بدرى

كل البدره (٥٥) وردت وأنا خلى لم ورد بدرى

أسألك يارب يالى ع العباد ستار

تلم شلى وتجمعنى على بدرى (٥٦)

٢ - دى بنت مين يعرب م القصور طلت (٥٧)

شبكت قلبى (٥٨) ولسه العين ماتمت

لا روح لا بوها واقولله

بنت الكرام ذلت

إذا كنت ذليت يابه

خدونى البحر وارموني

ودككوا (٥٩) النيل فى جسدنى وفى عيونى

٣ - يابيض البيض يالى قميصك من الصبايون مدعوك

نصبوا الفرح قدام بابك بيوم مادعوك (٦٠)

لو كنت ع البال كانوا جو (٦١) لغاية البيت ودعوك

لكن انت موش ع البال طمن خاطرك وارتاح

وانتش (٦٢) رغيقت بدمه ومبيك من التفاح

يابو عيون سود يالى عينيك من البكا وجعوك

(٥٤) المورد حيث تملأ الفتيات والنساء جوارى بناته .

(٥٥) البدر جمع بدر .. الفتيات الجميلات .

(٥٦) حبيبى الذى تقبى البدر .

(٥٧) نظرت .. وأظلت من نالقة العصر .

(٥٨) تصغير قلب .

(٥٩) اغرزوا السهام .

(٦٠) من المعزة ..

(٦١) حضروا .

(٦٢) أخطف ..

٤ - وإن هفتى الشوق يا جميل أبيت لك سلام مع من

وأنا رحت للحبيب لقيته يتقالب شال وعين

جابهو له الدوا قال جايين الدوا لمن

حطوا الدوا في علابه (٦٣) ورجعوه لصحابه

ايش (٦٤) يعمل الدوا الى مفارق أصحابه

٥ - جملى برك في الطريق والكل يراعى (٦٥)

أنا كنت في له وكل الناس تراعى (٦٦)

وقف عزولى أمامي باناس يراعى

نده على غراب البين وشحتر (٦٧) لتي

وفضلت أقول يا قليل الأصل أمانة يا أحمى تراعى

٦ - الخسيس قال للأصيل تعالني عندنا خدام

تاكل وتشرب وتبقى من جملة الخدام

زعق الأصيل وقال

لاطلع الجبل تاكلى الدية (٦٨) والغربان

ولا يقولو الأصيل عند الخسيس خدام

٧ - ليه يازمان خلتي على دار العزول واقف

مده طويله ، شحات ، ماسك العصا . واقف

واين المفيه (٦٩) يكلمني بكلام واقف

مَحَسَّشُ الرديه عملت معايا دور

وقمت من سابع دور ملتليش حبيب واقف

٨ - عجبى على جوز غزلان على القناجى ارى

وجهم صلب مبروم .. يشبو بنات الروم (٧٠)

وكيف أنا أموت محروم وبيت الحبيب محارى



(٦٣) علب .. (٦٤) ماذا .. أى شيء .

(٦٥) ينظر الى .. ويرانى . (٦٦) ترعاني .. وتهتم بي ..

(٦٧) شحتر .. يمشي .. شحتر . (٦٨) اللذيق .

(٦٩) قليلة الأصل .

(٧٠) كانت العائلات الايطالية منتشرة في مصر منذ عشرات السنين ومن الأسماء التي كانت شائعة

في العائلات القبطية اسم « ستوروه » التي تعني فتاة باللغة الايطالية .

يفوت الكثير من الباحثين أن شعراء المسرح
الأغريق التراجيدي قد استعملوا موضوعاتهم
من مصادر أقدم منهم ومؤلفات أخرى سبقتهم
وهذا ما سنعلم عليه الضوء الآن بالنسبة
لمسرح إيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس .

إذا تقوم كل مسرحيات إيسخولوس فيما عدا
« الفرس » على الأسطورة . والتبع الأسطوري
المفضل لديه والذي كافة شعراء التراجيديا -
كما سنرى - هو حلقة ملاحم الحرب الطروادية
التي جعلت قصة أوديب ضمنها . من هذه
الملاحم استقى إيسخولوس موضوعات نصف
مسرحياته وله أربع مسرحيات مأخوذة من
« الالبطة » وثلاثة من « الأوديسيا » . وتحتل
أسطورة ديونيسوس ورحلة السفينة أرجو
المرتبة الثانية . ومع ذلك فيمكننا أن نقول عن
مصادر مسرحه ككل بأنها تغطي معظم التراث
الأسطوري فهي متنوعة ، بل إن بعض مسرحياته
مثل « جلاكوس البونطي »

Glaukos Pontios تقوم على أسطورة بويوتية
محلية مجهولة اكتشفها الشاعر نفسه عن طريق
البحث والتقصي ومعايشة صبيادي هذه
المنطقة (١) .

ونظرة واحدة إلى عناوين مسرحيات إيسخولوس
والشذرات المتبقية (٢) منه كافية بأن تؤيد وتؤكد
صلى المقولة في هذا الشاعر ، أي أن مسرحياته
ليست سوى « فتات من مائدة هوميروس الضخمة
الفخمة » (٣) . بيد أن آراء الدارسين في معنى
هذه العبارة متباينة . فمن قائل أنها تعنى الروح
العامة لمسرح إيسخولوس كانعكاس للعظمة
البطولية الهومرية ، إلى آخر يقول بأن العبارة
تشرح بنية مسرحيات إيسخولوس المبكرة حيث
سادت التقنية السردية الملحمية كما لاحظنا ،
ونحن نرجح أن العبارة تستهدف مصداق
إيسخولوس قبل أي شيء آخر وأنها لا تعنى
هوميروس وحده - حيث لم يأخذ منه إيسخولوس
سوى سبع مسرحيات - وإنما تعنى أيضا الحلقة
الملحمية - والتي غالباً ما كانت تنسب إلى
هوميروس لدى القدامى .

ولعل القارئ، الحصيف يستطيع أن يستخلص المزيد من الحقائق والمعلومات
حول مسرح إيسخولوس وعلاقته بالتراث الشعبي لو أمعن النظر في القائمة التالية .

قائمة
بالمصادر
الأسطورية
والملاحم
للتراجيديات
الإسكندرانية
د. أحمد حسن

قائمة بالمصادر الأسطورية والمحمية لسرحيات آيسخولوس
الموجودة (★) والمفقودة

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Iphigenia Mysoi Palamedes Telephos	أفيجينيا الميسيون بالاميديس تيليفوس
Hektoros Iytra e Phryges Europe e kares Myrimdones Nereides	حمام هيكترور أو الفريجيون يوروبا أو كاريس الميرميونيون عرائس البحر (بنات نيريوس)
Thressai Memnon Hoplon kris Salaminiat Psychostasia	الطراقيات ممتون التحكيم في الأسلحة نساء سلاميس بسيخوستاسيا (النشور ؟)
Lemnioi Philoktetes	أهل ليمنوس فيلوكتيتيس
Oresteia : 1) Agamemnon 2) Choephoroi 3) Eumetides Proteus Satyrikos	ثلاثية الأوريستيا وهي : ١ - أجا ممتون ★ ٢ - حاملات القرايين ★ ٣ - الصافحات (ربات الصفح) ★ بروتيوس الساتيري
Kirke Satyrike Ostologoi Penelope	كيركي الساتيرية أوستولوجوي (عظام البطل ؟) بينيلوبي
Psychagogo	مرشدوا الأرواح
Laos Oidepous Sphinx Satyrike	لايوس أوديب الهولة الساتيرية (أبو الهول الساتيري)
Argeioi Eleusinioi hepta epi Thebas	الأرجيون أهل اليوسيس السبعة ضد طيبة ★
Kypria	القبرصية
Ilias	الإلياذة
Akthiopis	الأثيوبية
Mikra Ilias	الإلياذة الصغيرة
Nostoi	ملحمة العودة
Odyseia	الأوديسية
Telegonia	تيليغونيا
Oidipodeia	الأوديبية
Thebais	الطيبيية

(*) للمرحيات التي وضعت أمامها نجمة * هي التي وصلت إليها بطلاقة .

المصدر الأسطوري والملحى	عنوان المسرحية
الخلفاء Epigonoí	الخلفاء Epigonoí
الدانائية Danaís	المصريون Aigyptoi بنات داناؤوس Danaides المستجيرات(*) Hiketides
معركة المردة (التيتانيس) Titanomachia	بروميثيوس سارق النار Prometheus Pyrophoros بروميثيوس مقيدا (*) Prometheus Desmotes بروميثيوس طليقا Prometheus luomenos بروميثيوس الساتيري محترقا Prometheus Lyrkaeus Satyrikos
أسطورة ديونيسوس	الباكخيات Bakchai تابعات أو بنات لابس جلد الثعلب (أى باكخوس) Bassatides مربيات ديونيسوس Dionysou Trophoi الايديونيون (الطراقيون) Edonoi ليكورجوس الساتيري Lykourgos Satyrikos الشبان الصفار Negniskoi اكسانترياي (?) Xantriai بنثيوس Pentheus سيميلي أو حاملات الماء Semcle e Hydrophoroi
أسطورة السفينة أرجو	اثاماس Athamas أرجو أو المجدف Argo e Kopastes كابريوى Kabeiroi هيسيبيلي Hypsipile فينيوس Phineus
اساطير أرجوس	أميموني الساتيرية Amymone satyrike بوليد يكتيس Polydektes فور كيديس Phorkides
أسطورة هرقل	ألكمني Alkmene أبناء هرقل Herakleidai
من التاريخ المعاصر (٤)	الفرس(*) Persai

المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
مصادر متفرقة	<p>Aitaiai ايتاياي Atalante اتالانتى Glaukos Pontios جلاوكوس البونطى Blaukos Potnieus جلاوكوس فى بوتنياي (بويوتيا) Heliades بنات هيليوس Ixion اكسيون Kallisto كالليستو Kerkyon Satyrikos كيركيون الساتيرى Nemea نيميا Niobe نيوبي Permaibides بيرمايسبيديس (؟) Sisyphos drapetes satyrikos سيسيفوس الهارب الساتيرى Sisyphos Petroky listes سيسيفوس يلدحج الصخرة Toxotides ابن رامى القوس (؟) Oreithyia (غير مؤكدة)</p>
مصادر متفرقة	<p>Diktyoulokoï ديكتيولوكوى (الصيادون ؟) Thalamopoioi صانعو الأسرة Theoroi e Isthmiastai المتفرجون أو أهل البرزخ استموس Hiereiai الكاهنات Kerykes satyroi كيريكس الساتيروى Kressai الكريتيات Leon Satyrikos الأسد الساتيرى Propompoi طلائع الموكب Phrygiotai الفريجيون</p>

وتعزى الى سوفوكليس ما بين ١٠٤ الى ١٣٠ مسرحية لم تصلنا منها كاملة (٥)
موى سبع مسرحيات فقط .

ومن الملاحظ أن حوالى ٥٣ مسرحية من مسرحيات سوفوكليس أخذت موضوعاتها من حلقة الملاحم الطروادية والطيبة . وبذلك يسر سوفوكليس على التدريب نفسه الذى أتبعه أيسخولوس . ويكاد سوفوكليس أن يكون قد أهمل أسطورة ديونيسوس مع أنها المنبع الأصلى للدراما وهى التى استقى منها أيسخولوس بعض مسرحياته . وشق سوفوكليس طريقه الخاص حين احتفى احتفاء ملموسا بأساطير مسقط رأسه كولونوس والمنطقة التى عاش بها أى اتىكا بصفة عامة فى حين لم يفعل ذلك أيسخولوس إذ أهمل الأساطير التى تدور حول ثيسبيوس وقايدرا وايون وتيربوس وبروكريس على سبيل المثال . ونهل سوفوكليس موضوعات بعض مسرحياته من أساطير مدينة أرجوس مثل مغامرات بيرسيوس والعداوة القاتلة بين اتريوس ونيستيس وتناول كذلك أسطورة رحلة السفينة أرجو . وإذا عقدنا مقارنة بين أيسخولوس وسوفوكليس من حيث مصادرهما الملحمية والأسطورية لوجدنا أن سوفوكليس يتجنب كل ما هو فوق مستوى البشرية ويقترّب من كل ما هو آدمى . لقد تحاشى الأساطير البدائية والغامضة وتلك التى تلعب فيها الآلهة الدور الرئيسى وكل تلك الأساطير التى ترعرعت فيها وتجلت عبقرية أيسخولوس . حقاً إن بعض مسرحيات سوفوكليس مثل « نيوبى » و « ثاميراس » و « تريبتوليموس » تعالج مثل هذا النوع الأيسخولى من الأساطير ولكنها قد تكون مسرحيات مبكرة فى إنتاج سوفوكليس الذى تخلص بعد ذلك من تأثير رائده الكبير أيسخولوس .

قائمة بالمصادر الأسطورية والمحمية لمرحيات سوفوكليس
الموجودة (★) والمفقودة

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والمحمي
<p>Alexandros الكساندروس</p> <p>حشد الأخيين أو المجتمعون على الوليمة</p> <p>Achaion syllogos e syndephoi satyroi (ساتيرية)</p> <p>عشاق أخيلليوس (ساتيرية)</p> <p>Εὐστρατος Eurastai satyroi</p> <p>Helenes Apaitesis المطالبة بعودة هيلين</p> <p>Helenes Gamos satyrikos زواج هيليني (ساتيرية)</p> <p>Iphigeneia افيجينيا</p> <p>Kaisis satyrike (لتحكيم) (ساتيرية)</p> <p>Mysol الميسيون</p> <p>Nauplios kotapleon ناوبليوس مبحرا</p> <p>Odysseus mainomenos أوديسيوس مجنونا</p> <p>Palamedes بالاميديس</p> <p>Poimenes الرعاة</p> <p>Skyrioi أهل سكيريوس</p> <p>Telephos Satyrikos تيليفوس (ساتيرية)</p> <p>Troilos ترويلوس (الطروادي الصغير)</p>	<p>Kypria القبرصية</p>
Phryges الفريجيون	Ilíadas الإلياذة
Atreus e Mykenaiiai الأثيوبيون أو ممنون	Aithiopsis الاثيوبية
<p>Aias mastigophoros أباس، حامل السوط</p> <p>Dolopes الدولوبيس (شعب في تساليا)</p> <p>Lakainai الإلينييات</p> <p>Philoktetes فيلوكتيتيس (*)</p> <p>Philoktetes en Troia فيلوكتيتيس في طروادة</p> <p>Phoinix a فوينيكس (أ)</p> <p>Phoinix b فوينيكس (ب)</p>	<p>Μικρά Ιλιάς الإلياذة الصغيرة</p>
<p>Alas Lokros أباس اللوكري</p> <p>Aichmalotides الأسيرات</p> <p>Asakoonidai أبناء أنتينور</p> <p>Yaakoon لاؤكون</p> <p>حاملوا (حاملات) الأقماع (الأنابيب)</p> <p>Xoanephoroi</p>	Ilíou persis حصار طروادة

عنوان المسرحية	المصدر الاسطوري والملحي
Polyxene Priamos Sinon	بوليكسيني برياموس سينون
Aigisthos (?) Aletes (ابن ايجيسوس من كليتمسترا) Andromache (?) Hermione Eurysakes Elektra (*) Ergone Klytaimestra Nauplois pyrkaeus Peleus Teukros Tindareos Phthiotides Chryses	أيجيستوس ألتيس (ابن ايجيسوس من كليتمسترا) أندروماخي هيريوني ايوريساكيس الليكترا (*) اريغوني كليتمسترا ناولويس محترقا بيليوس تيوكروس تينداريوس بنات فثيا خريسيس
Nausikaa-Plynthriai Phaiakes	ناوسيكاء (الفاسلات) الفاياكيس
Euryalos Niptra e Odysseus akanthoples e traumatias	يوريالوس الحمائم أو أوديسيوس المصاب بالمشوك أو الجريح
Oidipous tyrannons Oidipous epi Kolonon (*)	أوديب ملكا (*) أوديب في كولونوس (*)
Amphiatros satyrikos Antigone	أمفياريوس (ساتيرية) انتيجوني (*)
Alkmeon Epigonoi : Eriphyle (Oineus ?)	الكميون الحفلاء اريفييل (أوينيوس ؟)
Trachiniai	بنات تراخيس (*)
Dionysiakos satyrikos	الديونيسي (ساتيرية)
	Nostoi ملاحم العودة
	Odysseia الأوديسيا
	Telegonia تيليجونيا
	Oidipodēla الأوديبية
	Thebais الطيبة
	Epigonoi الحفلاء
	فتح اويغاليا Oichalias Halosis
	أسطورة ديونيسيوس

المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
أسطورة السفينة أرجو Argonautika	أثاماس (أ) Athamas a أثاماس (ب) Athamas b أميكوس (ساتيرية) amykos satyrikos بنات كولخيس Kolchides بنات ليمنوس Lemniai بيلياس : مقتلعو الجذور Pelias : Rhizotomoi أهل سكيثيا Skythai تيرو (أ) Tyro a تيرو (ب) Tyro b فينيوس (أ) Phineus a فينيوس (ب) Phineus b فريكسوس Pfirixos
أساطير مدينة أرجوس	أكريسوس Akrisios أندروميديا Andromeda اتريوس أو نساء موكيناي Atreus e Mykenalai بنات داناؤوس Danai ثيستيس في سيكيون Thyestes en «ikyoni ثيستيس مرة ثانية Thyestes deuterios ايتاخوس (ساتيرية) Inachos satyrikos أهل لاريسا Larisaioi اوينوماؤس : هيبوداميا Oinomaos : Hippodameia
أسطورة هرقل	أمفيتريون Amphitryon هرقل في ثاينارون أو هرقل الصغير (ساتيرية) Herakles en Tainaro e Herakleiskos satyrikos
أساطير أثينية	إيجيوس Aigeus دايدالوس Daidalos ثاميراس Thamyras أكسيمون xion يوباتيس lobates هيبونوس Hipponous كاميكوي أو مينوس Kamikoi : Minos كيداليون (ساتيرية) Kedalion satyrikos البكم (ساتيرية) Kohoi satyroi العرافون أو بوليدوس Manteis e polyidos المياجروس Meleagros موموس (ساتيرية) Momos satyrikos نيوبه Niobe

المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
	باتندورا أو الطارقون بالطريقة (ساتيرية) Pandora e sphyrokopoi satyroi سالمونيوس (ساتيرية) Salmoneus satyrikos سيسيفوس Sisyphos تانتالوس Tantalos
مصادر غير مؤكدة	اريس Eris يوميلوس Eumelos إيبيريس Iberes يوكليس Iokles مقتفو الأثر (ساتيرية) Ichneutai الموساي (ربات الفنون) Mousai قارعات الطبول Tympanistai هيبيريس (ساتيرية) Hybris satyrik حاملي (حاملات) الماء Hydrophoroi

وبداً يوريبديدس يكتب التراجيديا وهو في سن الثامنة عشرة وإن لم تقبل مسرحياته رسمياً ضمن برامج المبادرات المسرحية إلا عام ٤٥٥ أي عندما كان يناهز الثلاثين من عمره . وحتى عام ٤٣٨ ، أي عندما قدم مسرحية « الكيستيس » - وهي أقدم ما وصلنا من إنتاجه - كان قد نظم سبع عشرة تراجيدية . وفي الاثني وثلاثين عاما الأخيرة من عمره زاد قريحته خصوصية بصورة ملفتة للنظر إذ أنتج ما لا يقل عن خمس وسبعين مسرحية . وجليد بالذکر أن علماء الاسكندرية إبان القرن الثالث كانوا يمتلكون ثمانى وسبعين مسرحية من إنتاج يوريبديدس وكان من بينها ثمانى مسرحيات ساتيرية . ويبلغ اجمالي ما يعتقد أن يوريبديدس قد نظمه من مسرحيات حوالي اثنتين وتسعين تراجيدية وساتيرية ولم يبق منها سوى سبع عشرة تراجيدية ومسرحية ساتيرية واحدة وأجزاء كبيرة من تراجيدية أخرى بالإضافة الى العديد من الشذرات المتفرقة (٦) . ومع قلة ما وصلنا من مسرحيات يوريبديدس الا أنها تفوق عددا ما وصلنا من زميله الشعاعين الآخرين إسخولوس وسوفوكليس مجتمعين . وجليد بالذکر أن يوريبديدس قد سبق سوفوكليس - بعدة شهور فقط - الى الموت عام ٤٠٦ .

ومن الملاحظ أن يوريبديدس في اعتماده على المصادر الأسطورية والملحمية يفتقر اثر سابقه حيث امدته أساطير طيبة وأرجوس بالكثير من القصص حول آل اوديب واثريوس وغيرهما . وهو مثل سوفوكليس يبدى تميزا خاصا لأساطير موطنه فيشعر بالنشوة وهو يمدد ويخلد انجازات أبطال أثينا أمثال تيسيجروس وارشيبوس . أما حلقة الملاحم الطروادية فلم تكن فيما يبدو مفضلة لدى يوريبديدس وربما يرجع السبب في ذلك الى أنه قد وجدها موضوعا مستهلكا . ولذا نجد عشرين في المائة فقط من مسرحياته جاءت من هذا المصنوع وهي نسبة ضئيلة اذا قيست بمثيلاتها لدى الشعراء الآخرين . ولكنها نسبة تعد كبيرة اذا وضعنا في الاعتبار تعدد المصادر الأسطورية والملحمية التي كان يمكن للشاعر أن يستلهمها . على أية حال كان يوريبديدس يفضل التجول في آفاق الأساطير الاغريقية بحثا عن تلك التي لم تستغل بعد فهو أول من كتب عن فايتون وكريسفونتس وبيليليوفون .

**قائمة بالصادر الأسطورية والملحمة مسرحيات يوريبيديس
الموجودة (★) والمفقودة**

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمة
Alexandros Iphigenia en Aulidi Palamedies Protesilaos Skryrioi Telephos	القبرصية Kypria الكسندروس افيجينيا في أوليس(*) بالاميديس بروتيسيلائوس أهل سكيريوس تيليفوس
Rhesos	الاياذة Ilias ريشوس(*)
Philoktetes	الاياذة الصغرة Mikra Ilias فيلوكتيتيس
Hekabe	حصان طروادة Ilou Persis هيكابي
Andromache Helene Elektra Iphigeneia en Taurois Oerstes	ملاحم العودة Nostoi أندروماخي(*) هيليني(*) اليكترأ(*) افيجينيا بين التاورين(*) أوريستيس(*)
Kyklops satyrikos	الأوديسا Odysseia كيكلوبس (ساتيرية)
Oidipous Chrysippos	الأوديبية Oidipodela أوديب خريسيبوس
Antigone Hiketides Hypsipyle Phoinissai	الطيبية Thebaïs أنتيجوني المستجيرات(*) هيسيبيل الفينيقيات(*)
Alkameon ho dia Korinthou Alkameon ho dia Psophiuos	الخلفاء Epigonoi الكميون عبر كورنث الكميون عبر بسوفيس
Bakchai	أسطورة ديونيسوس عابدات باكخوس (الباكخيات)(*)

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Ino Medeia Peliades Phrixos (a) Phrixos (b)	أسطورة السفينة أرجو Argonautika إينو ميديا (*) نبات بيليوس فريكسوس (أ) فريكسوس (ب)
Andromeda Danai Diktys Thyestes Kressai Oinomaos Pleisthenes	أساطير مدينة أرجوس اندروميذا بنات داناووس ديكتيس ثيستيس الكريتات أوينوماوس بليستينيس
Alkmene Bousiris satyrikos Eurytheus satyrikos Herakles Mainomenos Herakleidae Alkestis Likymnios Syleus satyrikos Temenidae Temenos	أسطورة هرقل الكميني بوزيريس (ساتيرية) يوريسثيوس (ساتيرية) هرقل مجنوناً (*) أبناء هرقل (*) الكيستيس (*) ليكمينيوس سيلوس (ساتيرية) بنات تيمينوس تيمينوس
Aigeus Alope (Kerkyon) Erechtheus Theseus Hippolytos kalyptomenos Hippolytos stephanias Ion Peirithous Skiron satyrikos	الأساطير الأتيكية أيجيوس الوبي (أوكيركيون) أريثيوس ثيسوس هيبوليتوس المغطى هيبوليتوس المتوج (*) ايون (*) بيريثوس سكيرون (ساتيرية)
Aiolos Antiope Archelaos Auge Autolykos satyrikos	مصادر متفرقة أيولوس انتوبي أرخيلاوس أوجي أوتوليكوس (ساتيرية)

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Bellerophon	بيليروفونتييس
Glaukos (Polyidos)	جلاوكوس (يوليئيدوس)
Theristai satyroi	ثيريستاي (ساتيرية)
Ixion	اكسيون
Kadmos	كادموس
Kresphontes	كريسفونتييس
Kretes	الكريتيون
Lamia	لاميا
Melanippe desmotis	ميلانيبي مقيدة
Melanippe sophe	ميلانيبي حكيمة
Meleagros	ملياجروس
Peleus	بيليوس
Rhadamanthys	رادامانثيس
Stheeneboia	شينيبيويا
Sisyphos satyrikos	سيسيفوس (ساتيرية)
Tennes	تينيس
Phaithon	فايثون
Phoenix	فوينيكس

Pausanias, IX 22, 7. (١)

(٢) عى المصادر المتبقية من خسراء لترجيديا الاغريقية انظر :

B. Snell, Tragicorum Graecorum Fragmenta, Göttingen 1971.

Athenaeus, p. 347. (٣)

(٤) « الفرس » هى المسرحية التاريخية الوحيدة التى وصلتنا من المسرح الاغريقى : انظر د. أحمد

نعمان ، الضمير الاغريقى تراثا انسانيا وعالميا (عالم المعرفة ١٩٨٤) ص ٢٠٥ وما يليه .

(٥) عن الشذوات لتبقية من سونوكليس انظر حاشية رقم ٢ وراجع :

A.C. Pearson The Fragments of Sophocles, Cambridge, 1969

reprint Amsterdam 1971 ٢ انظر حاشية رقم (٦)

من فن الموال

يا زادع الشر هجيك في يوم تجنيه
الشر ليه تزرعه دا الأرض عاليه عليه
ومنين تجيب التقاوى أو منين ترويه
من قبل ما تزرعه اسال كثير زرعوه
يوم الحصاد كان بياخد كل زارع ايه

عيني عليك يا زمن لما الاصيل ينداس
يبقى الجزا والتمن من الايدين للناس
والليل بيقتضيه حزين خايف ملام الناس
ينتهيته ليه يا زمن اضحك كه لو مره
والا انت طبعك كده بتدل في ابن الناس

قالولي جارك اصيل انا قلت عديته (١)
لا عمره هان كلمتي ولا مره عديته (٢)
طب ما هنا اهل وجيران بيتي قصاص بيته
دخل مابيننا الشيطان قام فرق القلبين
وبعدنا عن بعضنا وعاداني وعاديته

يا دنيا مالك كده خاينه ماليكي امان
خليتي الاخرس نطق فيكي بالف لسان
قال يا زمان العجب دايمه كده خوان
كل اللي عنده ادب قافل على نفسه
ساب الطريق للبوم يمشي مع الغربان

(*) الراوى محمد تولىق خلف الله - مطرب شعبي - اللاوية - أبو مناع مركز دشنا - ١٩٨٧ .

(*) جمع وتكوين : عبد العزيز رفعت .

(١) عديته - من العدد ، أى أننى حسبته ضمن الاصله حقيقة .

(٢) أى تركته ولم أحفل به أو برأيه .

مفهوم الصبر

في المآثورات الشعبىة المصرىة

عادل ندا

يمثل الصبر جانباً أساسياً في البناء الثقافى لكثير من المجتمعات ، من بينها المجتمع المصرى . وإذا كانت فكرة الصبر تستمد بعضاً من أصولها من أساس اعتقادى، فإنه لا يمكن إغفال الأساس الواقعى الذى تولدت عنه فكرة الصبر كمفهوم ، وما أحاط به من تصورات تجلت فى كثير من المظاهر التحبيرية .

وإذا كان المجتمع المصرى بها له من جذور ضاربة فى القدم - مما يعنى امتداد خبرة الإنسان المصرى التاريخية الطويلة - قد واجه الواقع المحيط به واستخلص لنفسه مجموعة من القيم من بينها الصبر ، فإن الجانب الثقافى من حياة هذا المجتمع - شأن أى مجتمع - يمثل تجريدا لهذه القيم ويساهم فى تعديده طبيعة هذه القيم أيضاً .

ومن المعروف أن ثقافة المجتمع المصرى المعاصرة وخاصة الثقافة الشعبىة قد شكلتها مصادر عدة بحكم الموقع الخاص لمصر وما أتيج لها من احتكاك حضارى مع الشعوب المحيطة . بل إن أى عنصر من عناصر الثقافة الشعبىة يتضمن بصورة تركيبية ملامح متعددة بحيث يمكن القول إن مفهوماً كمفهوم « الصبر » لدى الإنسان الشعبى يتضمن فى داخله ملامح متعددة منها ملامح فرعونىة ولامح اسلامىة الى غير ذلك من عناصر شكلت ثقافة هذا الإنسان المصرى .

وقد حرص الكاتب عل أن يقدم دراسته الموجزة عن مفهوم الصبر بعنصر آخر من عناصر الثقافة الشعبىة يتمثل فى « التسميات » - التى يطلقها أبناء المجتمع عل مواليدهم اذ تكس هذه التسميات مجموعة من المفاهيم يتحدد مدى انتشار بعضها بمجموعة من الظروف الموضوعية المحيطة فى فترة بعينها .

وقد اختلفت الفلاسفة فى تفسير معنى القيم وتضاربت الآراء والنظريات حول طبيعة هذه القيم ما بين الثبات والتغير ، وأقر البعض ان الحقيقة الطبيعية للمعيارية للقيم تحمل معها معنى نسبيا ، وان القيم تتفاوتت تفاوتاً بينا وتقدر شدتها بدرجة الالتزام ونوع الخبرات . ويعرف « بوس » القيمة : « أى شئ خيرا كان أو شرا : (٤) » .

وفكرة الصبر بمعناها الشامل تتضمن فى داخلها مفهوماً وقيمة تستمد أصولها من الثقافة المصرية التى هى مزيج متكامل من عصور شتى تحمل بين عناصرها ملامح فرعونية ويونانية ورومانية ومسيحية وعربية اسلامية ، وتلك الأخيرة كان لها الأثر الأكبر فى صبغ هذه الثقافة بصبغة قوية حتى أصبحت الهوية المصرية هوية عربية ذات جذور تاريخية .

وعليه فإن البعد التاريخى الجغرافى فى قياس مدى انتشار وعق الظاهرة يعتبر من أهم الأبعاد التى فى حاجة الى مزيد من الدراسة والبحث ، وذلك لأن فهم الظاهرة يركز فى الأساس على ادراك البور الوظيفى لها ، خاصة وأن ظاهرة الصبر من أهم الظواهر التى تسهل فى تكوين الثقافة الشعبية المصرية .

وقد ساعدت طبيعة المصريين الزراعية ، وإيمانهم الاعتقادى بالبعث والخلود على انتشار « مفهوم الصبر » . وساهم فى ذلك أيضاً ميل الشعب المصرى الى الحزن ، هذا الميل الذى يرجع فى أساسه الى التراكم الكمي لعدد من المشكلات التى تحتاج الى حلول ليس من السهل اثباتها - فيما يرى هذا الشعب - الا على يد منقذ أو مخلص .

لذلك فأننى أفترض أن الصبر هو أحد قيمنا الاجتماعية المهمة التى ترتبط ارتباطاً جزئياً وكلية بسلوك الانسان وعقيدته ومعتقداته ويكاد أن يتميز بهذه القيمة التى تظهر كاحد العوامل المؤثرة والفعالة فى البناء الاجتماعى خاصة فى جانب العلاقات الاجتماعية بين الأفراد ، كما يلعب الصبر دوراً أساسياً فى تحقيق الأهداف الجمية أو الذاتية حيث ان الأهداف الذاتية تؤلف عنصراً مهماً فى الفعل بشكله السلبي

ترجع قيمة الصبر كمفهوم من المفاهيم الثقافية التى تصوغ حياتنا الشعبية الى كونه يمثل جزءاً من البناء الاجتماعى حيث يعمل على سيادة لuhn من الوان الاستقرار الداخلى للمجتمع وإذا كان الانسان فى حاجة دائمة الى معرفة فالمعرفة بدورها فى حاجة الى زمن كى تتحول هى الأخرى من تصور ذهنى الى سلوك شخصى يحدد الملامح العامة لثقافة المجتمع .

ويعرف **كلاكهون** الثقافة بأنها جميع مخططات الحياة التى تكونت على مدى التاريخ ، بما فى ذلك المخططات الضمنية والصريحة والعقلية واللاعقلية ، وهى موجودة فى أى وقت وموجّهات لسلوك الناس عند الحاجة ، ويضيف « أنها نسق تاريخى المنشأ يضم جميع مخططات الحياة الصريحة والضمنية ويشارك فيه كل أفراد الجماعة أو المجتمع » (٥) .

وعليه تعتبر الثقافة تجريداً للسلوك الفعلى للانسان مما جعل العلاقة بين الثقافة والسلوك علاقة وثيقة متصلة الحلقات ، فالثقافة هى أساس السلوك ، وكل ثقافة لا تتحول الى سلوك تعتبر ثقافة لم تبلغ سن الرشد بعد .

ويعرف **تييلور** Tylor « الثقافة بأنها ذلك الكل المركب الذى يشمل المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقانون والمعادن الاجتماعية وكل القدرات الأخرى التى يكتسبها الانسان باعتباره عضواً فى جماعة » (٦) .

أما **كلم** Klemm فىرى أنها تتضمن الصادات والمعارف والمهارات والحياة المنزلية والعامة فى السلم والحرب وتتضمن أيضاً الدين والعلم والفن » (٧) .

فالثقافة هى حاصل إجمالى بعض العوامل الأيدولوجية اضافة الى السلوك المكتسب والخصائص المادية والاجتماعية والعقلية المنقولة التى تميز الجماعة الانسانية .

وهى أيضاً تتألف من الأفكار وأنماط السلوك ويستخدمها البعض بالتناوب مع كلمة حضارة ، ولكن الحضارة ثقافة مركبة واسعة الانتشار .

٢ - الصبر في اللفة :

ورد في المعجم الوسيط الجزء الأول حول كلمة « صبر » :

الصبر « صبر » ولم يجزع ، انتظر في هدوء واطمئنان ، ويقال : صبر على الأمر ، احتمله ولم يجزع ، قال تعالى : وأصبر نفسك مع الذين يدعون ربهم بالغفلة والعشى ، أصبرا « طمأنم ونحوه : صار مرا - فلان صبره » « صابر » مصابرة مصابرة وصبارا غالبية في الصبر » .

قال تعالى : « أصبروا وصابروا ورابطوا » .
صبره دعاه الى الصبر وحبيه اليه والبر صبره .
الجنة صنع بها ما يقيها الفساد الى وقت ما ، وكانوا قديما يستعملون الصبر في ذلك .
« اصطره » صبر - قال تعالى : فأعبدوه واصطبر لعبادته ، « وأمر أهلك بالصلاة واصطبر عليها » .

وتصبر : حمل نفسه على الصبر ، وتكلف الصبر « اصطره تكرم وتجمع - يقال « استصبر الطعام » التصبيرة » ما يتناوله الجائع ليستعين به على الصبر حتى يضيغ الطعام ، أو حين وقت تناوله .
(الصبر) التجلد وحسن الاحتمال .

وعن المجسوب حبس النفس عنه وعلى المكروه احتماله دون جزع . وقالوا قتله صبرا حبسه ورماء حتى مات .
وشهر الصبر - شهر الصوم لما فيه من حبس النفس عن الشهوات .

(الصبر) من الشيء . أعلاه وناحيته (ج) أصبار : ويقال ملا الكأس الى أصبارها « الى رأسها » ، وأخذ الشيء بأصباره ، تسامه بأجمعه . (٨)

٣ - الصبر في القرآن الكريم

لقد تناول القرآن الكريم قيمة الصبر في مواضع شتى بلغت مائة موضع وذلك لايضاح معنى الصبر ومكانة الصابرين عند الله .
ونورد على سبيل المثال لا الحصر هذه الآيات الكريمة :

والإيجابي ، وعليه لا يمكن فصل مفهوم الصبر كقيمة اجتماعية في الوقت نفسه عن المساهمين والقيم الاجتماعية الأخرى : فالمجتمع عبارة عن وحدات تتفاعل فيما بينها في اتجاه كل واحد حسبما يقرر « بارسونز » . ويقوم الصبر بدور إيجابي في ضبط وتوطيد السلوك الإنساني للأفراد داخل الجماعة وهو يستمد قوته من المفاهيم والقيم الدينية السائدة كما يعتبر نتاج ثقافي يحدد اتجاه الجماعة والفرد في موقف ما ويخفف من حدة الانفصال تجاه المجهول ، وهو فوق هذا أو ذاك نبعث من أنماط

المرونة العقلية تجاه الأحداث والمواقف .
« وأهمية قيمة الصبر عندنا تظهر بوضوح في تسمياتنا لأولادنا صابر وصابرة وصبري ، والواقع أن الصبر لو اقتصر على حبس النفس عن الجزع وقت الشدة ، وانسحب الى الجانب السلبي من سلوكنا فقط لأدى ذلك بنا الى الجمود والتخلف » (٥) .

وأيا كان الأمر فإن رصد ظاهرة الصبر شيء صعب للغاية وفي حاجة الى دراسة كافة العناصر المكونة لبنية الثقافة الشعبية المصرية . . لكن الصبر في مفهومه العام يدور حول التأنى والتأمل والمرونة والانتظار . **وقد جاء في بحث حول التواصل الثقافي في الإبداع الشعبي المصري للأستاذ / صفوت كمال : « فالصبر مثلا ، كمقولة شائعة في الثقافة المصرية الشعبية ، يرتبط بالتأمل وتهيئة الإرادة ليكون ما يمكن عمله ، متوافقا مع ما يجب أن يكون . وبالتأمل فيما هو كائن يسعى الى ادراك ما ينبغي أن يكون . والتأمل والصبر يجمعهما عامل مشترك هو الزمن » (٦) .**

وحول مفهوم الصبر ذكر إدوارد وليم لين في كتابه « المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم : » يظهر الرجال ، تحت تأثير إيمانهم بالقضاء والقدر ، في أوقات الابتلاء صبرا مثاليا ، وبعد الحوادث المفزعة ، استسلاما وتجلدا عجيبين يكاد أن يقربا من البلادة . يصبرون عن أسفهم بقولهم متنهدين « الله كريم » . ويتمتع المسلم عند تقلبات الزمان وصروف الدهر بهدوء بال « عجيب » (٧) .

« ولكن صبر وغفر ان ذلك لمن عزم الامور »
٤٣ ك الشورى

« اصبروا وصابروا ورابطوا واتقوا الله »
٢٠٠ آل عمران

« ان كاد ليضلنا عن آلهتنا لولا ان صبرنا
عليها » ٤٢ ك الفرقان

« ولقد كذبت رسل من قبلك فصبروا على
ما كذبوا » ٤٣ ك الانعام

« وما يلقاها الا الذين صبروا وما يلقاها
الا ذو حظ عظيم » ٣٥ ك فصلت

« بل ان تصبروا وتتقوا ويأتوكم من فورهم
هذا يهدمكم ويكسر بعنقكم آلف من
اللائكة » ١٢٥ م آل عمران

« وجعلنا بعضهم لبعض فتنة اصبرون »
٢٠ ك الفرقان

« واذا قلتم يا موسى لن نصبر على طعام واحد»
٦١ م البقرة

« واستعينوا بالصبر والصلاة »
٤٥ م البقرة

« وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر » ٣ ك
المصر

« قال ألم أقل لك انك لن تستطيع معي
صبرا » ٧٥ ك الكهف

« ان يكن منكم عشرون صابرون يغلبوا
مائتين » ٦٥ م الانفال

« واسماعيل وادريس وذا الكفل كل من
الصابرين » ٨٥ ك الانبياء

ومن المعاني الفريدة أيضا التي نمت عنها
الآيات الكريمة معنى الصبر على الباطل والشر
حتى يزقن متمسلا في صبر الانبياء على
تكذيب اقوامهم ايهم ، وأيضا صبر المتقين
في القتال حتى يهدم الرحمن بجند من عنده .

يتخذ الصبر أيضا في بعض المواضع معنى
المدد النفسي والطاقة الداخلية القادرة على درء
الظلم والقوة الفاشمة كما في قوله تعالى :

« فان يكن منكم مائة صابرة يغلبوا مائتين »
٦٦ - الانفال .

من ذلك كله نرى أن القرآن الكريم قد فصل
مفهوم الصبر وعلم دلالاته بصورة فريدة لم تك
تدع جزئية صغيرة ولا كبيرة الا وهستها من
قريب أو بعيد .

٤ - الصبر في الماثورات الشعبية

تتميز الماثورات الشعبية المصرية بأنها
تجسيد حي لحركة الانسان الشعبي في البيئة ،
ذلك الانسان المتدفق بالفطرة .. الوفي والمشارب
من خلال رحلته الطويلة عبر التاريخ .. الدافئ
والمنطوق رغم كل القيود .. المعطاء في أحلك
الظروف وأشد الأزمات .

١ - الصبر في الأمثال

تجني الأمثال التي تعالج مفهوم الصبر كعامل
مساعدة يعين على أحداث التكيف الاجتماعي
خاصة إبان المحن والأزمات وإن كانت هنالك
بعض الآراء التي تعتبر الصبر في هذه الحالة
حالة مرضية أو « حالة سلبية » .

ويشكل الصبر أداة إيجابية فعالة لمواجهة
عوائق الحياة فمن خلاله يمكن مواصلة الجهد
وهو في هذا يتفق مع رؤية كافة الأديان
والمعتقدات السماوية خاصة الاسلام ، والتي تحث
الانسان على التحمل والمثابرة والتجملد ، ففي
الاسلام يعتبر الصبر من الايمان .

والصبر له قيمة شعبية عظمى خاصة في
الأمثال الشعبية التي تردده دائما الى جذوره
العقائدية وأصوله الروحية ، التي تجعل
الإنسان الشعبي ينظر الى كل شيء حوله على أنه
عارض . ويعتبر ميدان الأمثال الشعبية ميادنا
زاهرا بعدد من تجليات مفهوم الصبر تلك
التجليات التي آفرنا أن نقدم هنا بعض نماذج
منها .

« الصبر مفتاح الفرج »

« طول الجال يهد الجبال »

« اصبر على الجار السوء ، يا يرحل يا تيجي
له داهيه » .

« لو صبر القائل على المقتول كان القاتل
لوحده » .

« كل شيء ذواه الصبر ، لكن قلة الصبر
ملهاش دوا »

« يا صبر أيوب لما ينهي المکتوب »
« اصبر يا جديش على ما يطلع الخشيش »
« اللي يصبر على المر ، لا بد يدوق الشهد »
« أصبر من الأرض » (٩)
« صبري على خلي ولا عمه »
« عجان الصبر يبلوق »
« ماورا الصبر الا القبر » (١٠) .

٢ - القصص الشعبي (صبر أيوب)

تجى قصة صبر سيدنا أيوب . على قصة
القصص الشعبي حيث تعالج ظاهرة الصبر
كقيمة ومفهوم ، وتحدث في الوقت نفسه بعض
ملاح وسمات الثقافة والشخصية الشعبية .
ولقد تحول « أيوب النبي » في القصص الشعبي
الى شخصية شعبية من انطراز الأول ، ورغم ان
هناك جدلا كثيرا يثار حول هذه الشخصية ،
وهل هي شخصية واحدة أو شخصيتان ؟ وما
الزمن الذي عاشت فيه ؟ . وما المرض الذي
عانت منه ؟ . وكمن كان عمر الابتلاء ؟ . وكيف
انفجرت المحنة ؟ الى آخر هذه الأسئلة التي
مازالت في حاجة الى البحث والدراسة ، الا ان
الأدب الشعبي يحفظ لنا الكثير حول هذه
الشخصية ويحاول أن يقدم بعض الاجابات
حولها .

يقول أحمد وشدي صالح في كتابه
الأدب الشعبي :

« فنحن نعرف قصته الواردة في سفر
التكوين ، وكيف كان رجلا على قدر كبير من
التقوى ووفرة المال وطيبة النفس ثم امتحنه ربه
في ماله فصبر وامتحنه في جسمه فصبر » .

ويذكر محمد فهمي عبد اللطيف في كتابه
« ألوان من الفن الشعبي » :

« قصة أيوب في ابتلائه وصبره يتضمنها
سفر من أسفار العهد القديم ، وهي مذكورة في

القرآن الكريم ، والأصل فيها موقف الانسان من
القضاء والقدر ، ويرى بعض الباحثين ان هذه
القصة كما وردت في العهد القديم من أقدم
القصص الشعبي ان لم تكن أقدمه ، ولكن المداحين
يسردونها على نمط مؤثر يوافق ومفاجاته ، فهم
يذكرون أن أيوب ابتلى بعد العز الكامل ، فصبر
على بلواه سبع سنين كاملة ، كل سنة كانت
أشق وأقسى من سابقتها ، حتى نفر منه أهله
وأحبابه ، ولم يبق على الولاء له الا زوجته ، وهي
ابنة عمه أيضا ، وكانت في غاية الحسن والجمال
ولها شعر طويل يضرب الى قلميها يتحدث
بجماله الناس ، وطالما راودها شياطين الأنس
عن حسننها ، فأبت الا الولاء لزوجها ، وخرجت
معه الى البراري والقفار حيث اضطر أن يعيش
بعيدا عن الناس ، وبلغت الشدة بها وبزوجها
الغاية حتى أخذت تلمس القوت فعز عليها القوت
فاضطرت أن تجز شعرها الجليل الغالي وتبيعه
في السوق مقابل قرصين من الشعر ، ولكنها
حين عادت تبحت عن زوجها في مكانه بالفقر لم
تجده ، ووجدت بدلا منه رجلا كامل الصحة
والرواء ، فسألته عن شيخ مبتل الجسم لا يقدر
على الحركة تركته في ذلك المكان ، وتبدي لها
الخوف من أن تكون الوحوش افترسته ، فيسألها
الرجل عن شكله ، فتقول انه يشبهك الى حد
كبير ولكنه مبتل الجسم ، فيعود ويسألها مرة
ثانية هل تقبله زوجها لها وتدع ذلك الشيخ المبتل
التي لا خير فيه ، ولكنها تجيبه بأنها لا ترضى
بأين عمها المبتلى بديلا ، وأنها لا تجد السعادة
الا الى جانبه ، وهنا ينهض أيوب الى معانقتها ،
ويكشف لها عن حقيقته ، ويخبرها أن الله أنعم
عليه اذ وجد نياتا في البركة اسمه (الرعرعاع)
فاغتسل به فشفى لساعته » (١١) .

وتقابل قصة أيوب هوى في نفوس أبناء الريف
المصري بشكل خاص « الصابرين دائما » فكانوا
يسعون الى سماع القصة من المداحين ، الذين
كانوا يجوبون الريف المصري وكان لهم شغف
ولهفة لسماع قصة أيوب مرات ومرات سواء
على تفرات الدقوف أو على إيقاع البناء الحزين
الذي يحكي من خلال منشد (مداح) عذابات
أيوب وصبره فينشد قائلا :

أول سنة يا أيوب صلي ع النبي

ثاني سنة يا أيوب لفليك صابرة
ثالث سنة يا أيوب قلنا تنقضى
قلع ثياب العز بعد الغندرة
قلع ثياب العز من بعد الهنا
نايم على فرشاة حالاته معبرة
رابع سنة طرحوك يا أيوب بالفلا
سبع مرات ع الجبين مسطرة
خامس سنة أيوب بقي ردى الغلال
والدود من جسمه طرح وملا الثرا
تنط الدودة تيجي في الخلا
يلمها بأيدى الشريفة الطاهرة
يقول لها يا دودة بتكل قسمتك
رب اجعل للصابرين المغفرة (١٢)

ويستمر المداح في سرد قصة أيوب غناء على
نغمات نايه الحزين ونقرات دفه ، * * ونستمر
نحن في بحثنا عن شخصية أخرى من شخصيات
القصة الشعبية (أيوب المصرى) ، فقد أثير نوع
آخر من الجدل حول (رحمة) زوجة أيوب التي
أطلق عليها البعض اسم « ناعسة » واعتبرها
مثلا حيا لمعنى الصبر خاصة وأنها وقفت الى
جواره الى آخر مدى وباعت شعرها الجميل
وصممت أمام اغراء الكثير من الذين رأوا في
جمالها سلمة تباع وتشتري ، الى أن كشف الله
الغمة وأعاد الى أيوب صحته .

وكان خير جزاء ومكافأة لزوجته رحمة
(الصابرة) على الابتلاء هو شفاء أيوب وعودته
لها سليما معافا وتمثل رحمة الجانب الايجابى
والقيمة الحقيقية للصبر حيث صبرت مسنوات
طوالا حتى دفع الله البلاء * * أما أيوب فيعتبر
البعض أن صبره كان صبرا سلبيا حيث كان
مرضا مجبرا مضطرا لا حول له ولا قوة بخلاف
زوجته التي عاشت مفهوم الصبر عن اقتناع
ورضى بما قدر الله .

والقصة الشعبية بما لها من الراحة والانساع
وقابلية التشكيل ما يحتمل معالجات وتناولات
مختلفة تبرز عددا من زواياها ، وتضى أبعادها
المتنوعة * ولنفنان الشعبى الكبير « زكريا
الحجاوى » تصوره الخاص لقصة أيوب وطرحه
الفنى المتميز لها . وفيما يلى بعض الأجزاء

من قصة (أيوب المصرى) تأليف وتلحين « زكريا
الحجاوى » ، غناء « خضرة محمد خضر » ، وهي
تصمة مسجلة على شريط كاسيت من انتاج
صوت القاهرة للصوتيات والمزيات * * يقول
النص :

ياما جرى لأيوب على حكم الزمان
وبنت عمه ع البلاوى صابرة
وبنت عمه من الأصول الطيبين
لا يوم شكت أبدا ولا الخال دى
لا شكت أبدا ولا يوم هانته
خايفه على العرض السليم من المعبرة
اول سنة يا أيوب ما قلنا بتنقضى
والثانية يا أيوب لفليك صابرة
ثالث سنة يا أيوب بقيت مضنى وعليل
نايم على فرشاة حالاته مغبرة
رابع سنة يا أيوب بقيت ردى الغلال
شبه جمل على وحيلة مال ورا
خامس سنة يا أيوب معاك لولاك الفراش
سبع مراكب عالية ومسطرة
سالت سنة يا أيوب جافوك ناس البلد
وكرهته سابر البنية مع الولد
سابع سنة يا أيوب جافوك أمك وأبوك
قالم خذى دا وامشى بيه يا غندره
نقول لهم يا لايعين قلوا الامام
فاضل سواد الليل وصابحه مسافرة

ونكتفى بهذا الجزء الذى يبلور الدلالة
الاساسية في قصة « أيوب المصرى » حيث تتمثل
قيمة الصبر ، فى أجمل معانيها وأصفى
تجلياتها .

٣ - الصبر فى الحكاية الشعبية

تتميز الحكاية الشعبية بأنها لا تفرق كثيرا
بين الواقع والخيال ، وهي منبع خصب ملئ
بالاعاجيب والخوارق والمواقف والشخصيات ،
وقد تناولت الحكاية الشعبية كثيرا من المفاهيم
والقيم التى من بينها الصبر * * ويورد الباحث
هذه الحكاية كنموذج .

حكاية الأستاذ الغول

وحكاية الأستاذ الغول هي إحدى الحكايات الشعبية المصرية التي تناولت مفهوم الصبر .

نص الحكاية

(كان فيه أستاذ .. الأستاذ ده « غول » ، المدرسة موظفاه بس ميعرفوش يعني انه غول « بعدين .. قام قال للعيال الى هيجي بدرى هنجحه فى المدرسة ، فحبة تلامذة جم بدرى ، قام حبسهم فى الفصل وقعد ياكل فيهم ، قام جت « فرع الرمان » وفى رجلها قيقصا كويس ، قامت بصت من الخرق ، كانت واخدة له « شسالية لبن » بصت من الخرق لفته بيساكل العيال ، هو لمجا ، قامت هي جريت والقبقاب وقع منها سايتها ومشيت وما قلتش حاجة . الغول دى بقى يجي لها وهي نائمة يشفق لها الحيط ويدخل . وبعدين ..

يقول لها شفتينى بعمل ايه فى العيال ؟ قالت مشفتش

قالها قولى الجد . قالت ما شفتش

وبعدين يسببها ويمشى وكل يوم يجي لها قامت زهقت .

قامت راحت بقى لعيلة وقالت لهم بيتونى مع المواشى يتوعكم أنا ماما أصل انا حكايتي كيت .. وكيت ، قاموا بيتوها وجالها الغول بالليل .

قال لها .. شوفتيني باعمل ايه . قالت له ما شوفتش حاجة .. لا قولى .

قالت له ما عرفش

قام قتل البهايم وطلع .

وصبحوا الصبح ضربوها واتهموها فيها .

قامت هي مشيت ولما كبرت وبقت حلوه قوى شافها ابن السلطان وطلب من أبوه انه يتجوزها ، قام تزوج منها .

وبعدين .. خلفت أربعة ، وكل ما تخلف عيل ، الغول ييجي وياتفنه منها وهي فى السبوع ويعوص بقها دم .

وبعدين .. جوزها يقول لها انتى بتاكلينهم !؟ تقول ابدا .

وبعدين قال لها جوزها انه حايته جوز واحد ، ثانيه غيرها .

وكان سيدها (حماها) مسافر بلاد بعيدة وقال لها عايزه ايه يا فرع الرمان قالت له « هات ايه عليه هر ، وعليه صبر » .

وبعدين .. جاب لها الى طلبته وكانت تحطهم قدامها وتقول :

يا علبه المر هررينى .

يا علبه الصبر صبرينى .

وبعدين .. قام الغول شق الحيطه ودخسل لها وهي قاعدة وفى اينه عيالها وبقوا كبار قوى وتوظفوا ومنهم دكتور .

قامت قالت له دول ولاد مين .

قال لها دول ولادك انتى .

قامت قالت له هو أنت مكلتهمش .

قال لها .. لا .

وبعدين .. قامت قالت لولادها أنتم عارفين الى هناك ده فرح مين .. ده فرح أبوكم .

قام العيال بقى راحوا ياخدوا تراب ويزقلوه .. وقالوا :

الفرح فرح أبونا والغرب يطردونا .

قام أبوهم قال لازم نروح نسال (فرع الرمان) .

قاموا راحوا يسألوا فرع الرمان .

قامت قالت لهم دول ولادى والحكاية بتاعنهم .. كيت . وكيت ، وكيت وتوته .. توته .. خلصت الحلوته .

وقد أورد الأستاذ صفوت كمال فى كتابه المهم : الحكايات الشعبية الكويتية « دراسة

مقارنة » ، نماذج نظرية لهذه الحكاية مع تحليل لعناصرها الأساسية التى تكون بنية هذه الحكايات وتحدد معالمها (١٣) .

٤ - الصبر فى الأغنية الشعبية

تتجلى الأغنية الشعبية معظم جوانب حياة الناس ، كما توضح سمات الجماعة وطبيعتها ، وتوقظ الوعي الشعبى لدى الكثيرين حيث تمثل ركيزة مهمة من ركائز الحياة الشعبية فى مجال العلاقات الاجتماعية ويظهر هذا بوضوح فى ممارسة طقوس دورة الحياة وكذلك فى الأعياد والاحتفالات العامة .

والأغنية الشعبية تشجذ الهم وتعتبر فى الوقت نفسه سجلا شعبيا ضمن آراء واتجاهات واسقاطات ومشاعر وطموحات الجماعة تجاه عدد من المواقف والأحداث وتورد هنا مجموعة من الأغاني الشعبية والمواويل التى عالجت مفهوم الصبر وقيمه .

أغنية الصبر

يا قلبى حفظك كده حتلاقى بختك فى
اصبر وكيد العدا ما تخفش م اللاميين
الصبر بعده الفرج والسعد للصابرين
رح تبكى ليه يا ترى ع الحظ والقسوم
دا كل شي انتك وللكل صابر يوم
حتلاقى مين يسمعك لو قلت ميت مغلول

الصبر طيب :

ظهر ملى جرح جوه الحشا فايت
ومركب الطيب بندى فى التصباح فانت
نواعد الطيب على يوم أدى سنه فانت
لا كشف على جروحي ولا جه طيب
والصبر طيب يا عين طاطالها فانت . (١٥)

الصبر استوى :

الصبر لما استوى .. اكل النوى منه
حلو ولا مر .. كل منه
انا وحت ارضى النوى .. علسان اجيب منه (١٦)

١ - فن الموال :

يعتبر الموال من أهم الصيغ الشفاهية الأدبية التى استخدمها الانسان المصرى فى صياغة مشاعره وأحاسيسه تجاه مواقف وأحداث الحياة .. ولما كان الصبر جزءا من هذه المواقف وتلك الأحداث فقد عبر عنه الانسان المصرى أحسن تعبير فى عدد من المواويل وهما بعض مما أبدع :

الى انتك ع الجين :

الصبر طيب ولو كان من .. نصبر له
واللى اكل حلو او اكل مر .. يصبر له
واجب علينا حكم الله .. نصبر له
والصبر عقبه فرج احلى .. من المناد
والرزق ما هوش بكثر التجري .. دا اواعد
كله بترتيب من مدة ثمود .. او عاد
واللى انتك ع الجين لابد .. نصبر له (١٧)
لأجل النبى :

كأم عام يا طيب على البلا صابر
بيصحنوا المر فى الفنجان ويخلطوه لى صابر
صابر على الوعد وأنا ف قلبى صابر
ياوب لأجل النبى تكون جروحي أنا جابر
اعيش بخير وسلام وأهل وطنى
يساوب بجاه النبى ياوب ..
خليك ولد زين ما تقولش أنا على الدنيا
كمان شاطر (١٨)

ب - الصبر فى التسميات :

وتكمن أهمية هذه الدراسة فى أنها تكشف لنا عن مدى ممارسة الشعبين للظاهرة من ناحية اطلاق لفظ الصبر ومشتقاته مثل صابر وصبرى وعبد الصبور وصابرين وصبر الجميل وصبرية ، وصابرة كاسماء للمواليد .

وقرية « مباشر » التى اخترناها ، تمثل هى والعرب والكفور المحيطة بها نطاقا ثقافيا محددا ومتميزا بشكل عام . ويضاف الى ذلك ارتباطها المباشر بعاصمة المحافظة مدينة « الزقازيق » ، حيث يرتبط بها بطريق معبد طوله ١٥ كيلو متر ، وهو مرصوف منذ عام ١٩٥٦ م ، مما ساعد بلا جدال على ارتفاع نسبة التعليم بهذه القرية ، ويربطها كذلك بمركز الابراهيمية طريق معبد آخر طوله ٧ كم .

واستهدفت الدراسة بالدرجة الأولى التعرف على طبيعة التغير الثقافى فى الريف من خلال ممارسة الشعبين للظاهرة ، وعليه فقد قام الباحث بالاطلاع على دفاتر المواليد لسنوات ١٩٦٨ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٨ وذلك بعد موافقة الجهات المسئولة بالقرية والتى سهلت مهمة الباحث . وقد جاءت النتائج كما هو موضح فى البيان الإحصائى التالى :

اسماء المواليد المشتقة من
« مفهوم الصبر »
 لسنوات ٦٨ ، ٧٤ ، ١٩٧٨ م

١ - مواليد ١٩٦٨ م

المسلسل	اليوم	الشهر	الاسم	رقم القيد
١	١٣	يوليو	صابر عبد السلام بيومي	٣٣٨١
٢	١٩	سبتمبر	صبيرة حسين السيد	٢٥١٠
٣	٢٩	سبتمبر	صابرين معوض على	٢٦٠٢

٢ - مواليد ١٩٧٨ م

المسلسل	اليوم	الشهر	الاسم	رقم القيد
١	١٠	يناير	صبرى كفاوى على	١٨٦
٢	٢٥	ابريل	صبيرة حسن زكى	١٠٠٢
٣	١٣	سبتمبر	صابر عوض السعدى	٢٨٠٤
٤	٣٠	نوفمبر	صابرين عبد البديع شحاتة	٣٦٠٠

وتعزيذا لدلالات النموذج الاحصائي السابق فأننا نورد نموذجا آخر من قرية مختلفة هى قرية « ميت جابر » مركز بلبس بمحافظة نفسها ٠٠ والقرية تبعد عن مدينة

الزقازيق العاصمة بحوالى ١٨ كم ويبلغ عدد سكانها حسب تعداد سنة ١٩٦٦ م ٤٤٨٧ نسمة ويتبعها اداريا عزب :

الخمسين ، السرايا ، مراد الصغيرة ، مراد الكبيرة ، الزهرية ، السبعين ، وعزبة محمود .

وجاءت النتائج الاحصائية لاسماء المواليد المشتقة من مفهوم الصبر بقرية « ميت جابر » كالتالى :

ويضاف الى ذلك أن السنوات التي تم البحث فيها عن مشتقات مفهوم الصبر فى الأسماء ، كانت سنوات مليئة بالأحداث السياسية والعسكرية والاقتصادية العظام سواء بالسلب أو الايجاب وكان لها أثر على حياة الجماعة خاصة وأن عام ١٩٦٨ كان عام استقرار الالم بعد يونيو ١٩٦٧. وما حدث فيه من هزيمة عسكرية صاحبته هزيمة نفسية وكان من المنتظر أن تظهر تجليات مفهوم الصبر على المواليد خاصة وأن الصبر فى المفهوم الشعبى المصرى يعتبر فى جانب من أهم جوانبه دواء نفسيا ضد المحن والازمات ، وهو فى ذلك يبرز كقيمة ايجابية يتميز بها هذا الشعب العزيز ضد نوابب الزمن .

المسلسل	اليوم	الشهر	الاسم	رقم القيد
١	٣١	١	صابر محمد علي محمد	٤١
٢	٦	٥	صابرين عوض عيد ستيتة	٤٧

٢ - مواليد عام ١٩٧٤

لا شيء

٣ - مواليد عام ١٩٧٨

مسلسل	اليوم	الشهر	الاسم	رقم القيد
١	١٢	١	صابرين ابراهيم ابراهيم	-

أو تقل لأنها تدل على أحداث مهمة في حياة الأسرة ، وكل أسرة تمر في حياتها بأحداث مهمة يحتمل جدًا معها أن تؤثر في تسمية أحد أبنائها أو أكثر .

ويرى الباحث أن استخدام أسماء الصببر يعد نتيجة للظروف الحياتية الموجهة التي يمر بها الفرد ، أو نتيجة للظروف الاجتماعية والسياسية والقومية التي يمر بها المجتمع ويتفاعل معها الفرد .

وتتنمى أسماء الصببر الى هذا النوع من الأسماء الذي يعرف بالأسماء الموقفية ، حيث تقسم الدكتور سامية الساعاتي - في بحث ميداني مثير للاهتمام - الأسماء بحسب دلالاتها ومنها الأسماء الدينية والأسماء القومية ، والأسماء القيادية والأسماء الغربية والأسماء الشعبية والأسماء النخبية والأسماء المصرية والأسماء الموقفية .

والأسماء الموقفية في رأى الباحثة الدكتور سامية الساعاتي لن تندثر أبداً

الهوامش :

- (٦) صفوت كمال ، التواصل الثقافي في الابداع القصصى .. مدخل لدراسة المأثورات الشعبية المصرية ، بحث منشور ، للزمن الأول لأكاديمية الفنون ١٩٨٤م .
- راجع مجلة الفن المعاصر ، خريف ١٩٨٦م .
- (٧) ادوارد وايم لين ، المصريون المحدثون .. مشاكلهم وعاداتهم ، دار الجامعات للنشر ، ترجمة عدل طاهر ، ص ٢٤٨ ، ٢٤٩ .
- (٨) ابراهيم مصطفى وآخرون (أخرجه) ، المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، مطبعة مصر ، الجزء الأول عام ١٩٦٠ ، ص ٥٠٨ .
- (٩) شهاب الدين الوبرى ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، المؤسسة المصرية العامة ، الجزء الأول ، ص ٢١٣ .

- (١) د. محمد الجوهري ، الاثروبولوجيا .. أسس نظرية وتطبيقات عملية ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة عام ١٩٨٢ ، ص ٦٣ .
- (٢) د. أحمد الحجاب ، دراسات أنثروبولوجية دار المعارف عام ١٩٧٠ ، ص ٤٦ .
- (٣) فوزي المنديل ، الفولكلور ما هو ، دار النهضة العربية ، ص ٤٩ .
- (٤) لوزية دياب ، القيم والعادات الاجتماعية ، دار الكتاب العربى ، ص ٥٦ .
- (٥) ملاك جرجس ، سيكلوجية الشخصية ومعتقدات التنمية ، مطبعة روز اليوسف ، ص ٤٨ .

- الشعبي ، مطبعة الشمري ، من إسماعيل ، سعيد عبيد ،
ص ٨٩ .
- (١٥) د. أحمد علي مرسى ، الأغنية الشعبية ٠٠ منخل
الى دراستها ، دار المعارف ١٩٨٣ ، ص ٣٩١ .
- (١٦) د. فاروق أحمد مصطفى ، دراسات في المجتمع
المصري « الوالد » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
الاسكندرية عام ١٩٨٠م ، ص ١٥٩ .
- (١٧) فاطمة المصري ، الشخصية المصرية ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، ص ٤٥ .
- (١٨) مسلم حامد مسلم . (شاعر بدوي) ،
الواحات (واحة الداخلة) - موط - الوادي الجديد ،
جميع : صلاح الراوي ، آمال نوح ، عادل تدا .

- (١٠) مثل شمس الصبر ، يثرب في حالة اليأس .
- (١١) محمد فهمي عبد اللطيف ، ألوان من الفن
الشعبي ، المكتبة الثقافية رقم ٣٨١ ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب عام ١٩٨٤ ، ص ١٩ - ٢١ .
- (١٢) محمد فهمي عبد اللطيف ، ألوان من الفن
الشعبي ، المكتبة الثقافية رقم ٣٨١ ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب عام ١٩٨٤م ، ص ٢١ ، ٢٢ .
- (١٣) فتوح أحمد فرج ، القصص الشعبي في
الدقهلية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٤٨ .
- راجع مجموعة الحكايات المماثلة لهذه الحكاية في
كتاب : صفوت كمال ، الحكايات الشعبية الكويتية ، دراسة
مقارنة ، الكويت ١٩٨٦م .
- (١٤) أحمد سليمان جحسب . نافذة على الأدب

مجلة الفنون الشعبية

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما
ترحب بنشر النصوص الشعبية والصور الفوتوغرافية
المسجلة من الميسدان لأحد مظاهر الماثورات الشعبية
المصرية أو العربية أو العالمية .

مورفولوجيا

الحكاية

تأليف : فلاديمير بروب ترجمة : عبد الحميد حواس
سهير فهمي

بين يدي الترجمة :

راينا « بروب » في الفصل الأول من كتابه « مورفولوجيا الحكاية » (ترجمته منشورة في العدد الأسبق) يتشكى من أنه « في أنوفت الذي تمتلك فيه العلوم الطبيعية والرياضية تصنيها متناسقا ، ومصطلحا موحدا تبنته مؤتمرات متخصصة ومنهجية تتحسن بإطراد بالانتقال من الأستاذ الى التلميذ ، فانا لا نجد لدينا شيئا مماثلا لكل هذا » في مجال دوس الحكاية الفولكلورية .

والواقع ، ان هذه الشكاية سارية حتى يومنا هذا . وهي لا تسرى على درس الحكاية الفولكلورية وحدها ، وانما تزداد حدتها بالنسبة لفروع المأثورات الشعبية الأخرى ، اذ ان الحكاية الفولكلورية - لأسباب يطول شرحها - أوفر حظا من حيث الاهتمام والتناول .

ولقد اشار « بروب » الى ان كثيرا من الكتابات التي عالجت الحكاية الفولكلورية ابتعد عن الدقة العلمية واكتسب طابع الهواية الفلسفية (بالمعنى العامي للفلسفة) مكتفيا بالتأملات والخواطر التاريخية أو النفسية أو الأيديولوجية ، التي تحيل مادة الحكايات الى اطار خارجي ينتمي الى مجال مغاير ، ان لم يكن مجافيا ، لها .

غير أن بروب كان يرى أن كل هذا لا يؤدي إلى إدراك واضح ولا إلى تقدم معرفي . وإنما يجب البدء بالبداية المؤسسة للدرس العلمي بالمعنى المنهجي الدقيق ، وذلك بوصف الظاهرة موضوع الدراسة وتحديد ماهيتها * . وبما أن الحكايات متنوعة تنوعاً واسعاً ، ولا كان من الواضح أنه لن تتأني دراستها على الفور مع كل هذا التنوع الواسع ، لذا يجب أن نعلم إلى تقسيم مادة الحكايات إلى أجزاء ، أي أن نصنف هذه المادة * .

فالتصنيف - إذن - هو أولى مراحل البحث المؤسسة لما يتلو من مراحل ومستوياته * .

ومن ثم أجرى « بروب » فصلاً تقنياً للاجتهادات السابقة عليه التي تعرضت لوصف الحكايات وتصنيفها * فللاحظ أن هذه التصنيفات تندرج - عموماً - في مجموعتين * المجموعة الأولى : اتجهت في تصنيفها إلى تقسيم الحكاية إلى بعض الفئات ، مثلما فعل تصنيفاً « ميللر » و « فونت » . والمجموعة الثانية : قسمت الحكايات وفقاً لموضوعاتها ، مثلما فعل تصنيفاً « فوكولوف » وفهرس « أنثي - آرنى » . أما بالنسبة لوصف الحكايات فقد قدم اجتهادي « فيسيلوفسكي » و « بيديه » كمثالين لمحاولة الوصول إلى العناصر الأولية المكونة للحكايات * .

ويكشف هذا الفصل النقدي - على نحو جي - طريقة « بروب » المتميزة في العرض ، والتي تركز على دقة منهجية ومنطق متماسك ، كما تعتمد على الحوار والمجدل ، سواء مع الأفكار المطروحة أو مع تفكير القارئ نفسه * فهو يتوجه للقارئ دعياً إياه لأعمال عقله معه فيما يعرضه عليه ، بغية أن يتوصلاً ما - الكاتب والقارئ - إلى قناعة مشتركة ، تنفذ من خلال ما هو مشوش أو غير متماسك أو غير متسق إلى الأساس الصلب * .

ويمثل عرض « بروب » النقدي نموذجاً رفيعاً ، ودرسا تعليمياً ، في كيفية مناقشة أفكار الآخرين والحوار مع اجتهداتهم * وهو ،

مع قيامه بفحص مدى تماسك هذه الأفكار ومصداقيتها ، يضعهما في إطارها التاريخي وسياقها الفكري ليضمن ما فيها من إضافة . وقد يصور ذلك قوله التعقيبي على اجتهادي « فيسيلوفسكي » و « بيديه » : « إن دراستهما الشكلية تمثل إنجازاً جديداً ، صائباً في أساسه غير أن أحداً لم يصفله أو يطبقه » . فالأصل في معاودتنا النظر في الجهود السابقة ونحضرها النقدي هو التعرف على الوضع الراهن وحسن فهم المشكلة المثارة ، والانطلاق منها لتحديد المهام التي يجب علينا - نحن - أن ننهض بها . على أي الأحوال ، فقد لاحظ « بروب » أن الخلل المنهجي الرئيسي في التصنيفات السابقة ينبع من أنها ارتكزت جميعاً على فرض تصور تخطيطي مسبق على مادة الحكايات ، بينما يتعين أن يبنى التصنيف على فحص عيني للمادة للكشف عن نسق من العلامات المتعلقة بشكل الحكاية وبنيتها ، كما هو الحال في العلوم الأخرى * .

وهكذا ، آلى « بروب » على نفسه أن ينهض بانجاز هذه المهمة * فاجرى دراسة تحليلية ذووب لمادة الحكايات المتاحة بين يديه ، سعياً نحو تحديد الأجزاء المكونة للحكايات وتبيين الثابت منها والمتغير * غير أنه لا يطلب في عرض كل ما قام به من عمليات تحليلية وإجراءات معملية ، وإنما يكتفى بتقديم نتائج الدالة والمؤثرة في مسار الدراسة * .

ومن ثم ، ينتقل بنا إلى الفصل الثاني ليجدد معنا المادة التي سيعالجها ومنهجها في التعامل معها ، عارضاً علينا أولى النتائج التي توصل إليها * .

وقبل أن أنهى هذا التقديم ، ليسمح لي القارئ الكريم أن أعرض عليه أمراً أجلته عند تقديمي للفصل الأول * فقد انتظرت إلى حين يستبين للقارئ - بعد نشر ترجمة الفصل الأول ثم هذا الثاني - أن كتاب « مورفولوجيا الحكاية » ينصب أساساً على نوع واحد منها وهو « الحكاية المدهشة » * وعلى هذا يكون العنوان الدقيق لكتساب هو « مورفولوجيا الحكاية المدهشة » * ولقد ورد في بعض

دقة ، نستخلصه من النتائج التي نتوصل اليها •

اذن ، سوف نجرى مقارنة بين موضوعات les sujets هذه الحكايات • ومن أجل ذلك ، سنقوم أولا بعزل الأجزاء المكونة للحكايات المدهشة متبعين في ذلك مناهج مخصوصة (كما سنرى فيما بعد) ، ثم نעقد مقارنة بين الحكايات وفقا لأجزائها المكونة • ومن ثم ، ستكون نتيجة هذا العمل التوصل الى المورفولوجية ، أى وصف الحكايات تبعاً لأجزائها المكونة وبيان العلاقات بين هذه الأجزاء بعضها البعض وبينها وبين المجموع •

فما المناهج التي تمكن من اجراء وصف دقيق للحكايات ؟ فلنقارن بين الحالات التالية :

١ - يعطى الملك نسرا لشجاع • التسير يحمل الشجاع الى مملكة أخرى • (١٧١) •

٢ - يعطى الجند حصانا لسوتشسكو Soutchenko • الحصان يحمل سوتشسكو الى مملكة أخرى • (١٣٢) • -

٣ - يعطى ساحر قاربا لايفان • القارب يحمل لايفان الى مملكة أخرى • (١٣٨) •

٤ - تعطى الملكة خاتما لايفان • يخرج من الخاتم فتيان أشدهاء يحملون لايفان الى مملكة أخرى • (١٥٦) • الف •

يجد المرء في الحالات المذكورة قيما ثابتة وقيما متغيرة • والذي يتبدل هو أسماء (وفي الوقت نفسه ، صفات) الشخصيات ، أما الذي لم يتبدل ، فهو أفعالهم ، أو دالاتهم (٢) •

المصادر أن « بروب » عثوّن مخطوط الكتاب بهذا العنوان بالفصل ، غير أن ناشره غيره الى العنوان الحالي •

ويعود بنا هذا التغير في العنوان الى مسألة الالتباسات التي وقع فيها هذا العمل الفريد وصاحبه المعلم • وقد أشرنا الى بعض هذه الالتباسات في تقديمنا لترجمة الفصل الأول • لكن ليسمح لي القارئ الكريم بفضل البانة في عدد لاحق ، اذا كان في صبره وعمرنا بقية •

عبد الحميد حواس

★ ★ ★ الفصل الثاني

المنهج والمادة

« اني لعل فئاة تامة بوجود طراز عام يتناس على التحويلات التي تجرى بواسطة الكائنات الطسوية ، وهو ما يمكن ملاحظته بسهولة في جميع اجزائهما من خلال أى قطع مستعرض » •

GÖTTHE :

جوته

★ ★ ★

بداية ، سنحاول أن نحدد مهمتنا كما أشرنا في المقدمة ، ينصب عملنا هذا على الحكايات المدهشة (١) • والتسليم بوجود حكايات المدهشة كقوة مفردة يعد فرضية عمل لا غنى عنها • ونعني هنا بالحكايات المدهشة تلك الحكايات المرتبة في فهرس أرني وطومسون تحت الأرقام من ٣٠٠ الى ٧٤٩ • وهذا التحديد الأولي تحديد مصطنع ، غير أن الفرصة ستواتينا فيما بعد لتقديم تحديد أكثر

(١) أشرنا في حواشي الفصل الأول الى ميلنا لاستعمال هذا المصطلح ، رغم عدم تمام رضانا عنه • وقد فضّلناه لتكريزه على سفة الإدهاش ، وصلة الإدهاش ترد في تراث القصص ، الشعبي وغير القصص ، كسمة لما يتجاوز الامكانات الطبيعية للبشر وواقهم اللعين • والمصطلح ترجمة لمقابلته الفرنسي Les contes merveilleux وتقريره الانجليزية The Wondertales (المترجم)

(٢) Les fonctions وقد ترجمهما معظم المترجمين الى « وظائف » (ج وظيفة) • والواقع أنها ترجمة ليست بسيطة - كلية - من الأصل ، اذا قصدنا بها « أداء عمل ما غير أن كلمة وظيفة تظل قاصرة عن أداء المعنى الدقيق وظلاله المعنوية • والدائرة الدلالية للمعنى - وخاصة عند مؤلفنا - تدور حول العلاقات التي يولدها الفعل داخل النسق القصص في الحكاية • لذا فضلنا استعمال اصطلاح « دالة » ، وهو اصطلاح المستعمل في الرياضيات والعلوم الطبيعية • وهذا الاستعمال يتوافق مع ميل المؤلف النهجي لانتزاع الدراسات للانسانية من المنهجية والفسط الوجودي في العلوم الطبيعية ولعل هذا قد وضع للتأريخ من اشارته المتكررة في النص ومن اقتباساته عن جوته • ولما اعتبر آخر ، فإن استعمال اصطلاح « دالة » يبعد بقارئ العربية عن الالتباسات التي حدثت نتيجة استخدام اصطلاح « وظيفة » وما جرى من ربط خاطئ بين الوظيفة - في سياقنا هذا - والاتباع الوظيفي في العلوم الاجتماعية • (المترجم)

يمكن للمرء - اذن - أن يستنتج أن الحكاية غالبا ما تمزج الأفعال نفسها الى شخصيات مختلفة * وهذا يسمح لنا بالبدء في دراسة الحكايات منطلقين من دالات الشخصيات *

علينا - اذن - أن نحدد الى أي مدى تمثل - بالفعل - هذه الدالات قيم الحكاية الثابتة ، والمتكررة * ذ نتوقف كل المسائل الأخرى على الإجابة على السؤال الأول : كم عدد الدالات التي تتضمنها الحكاية ؟

تبين الدراسة أن الدالات تتكرر بطريقة مذهلة * ومن ذلك ، أن اختبारा لبنت الزوج ومكافأتهما للقاء عند بابا ياجا مثله مثل موروزكو أو الدب ، أو حورية الغابة ، أو رأس الفرس * وبمتابعة هذه الأبحاث ، يمكن للمرء الاقترار بأن شخصيات الحكايات ، مهما بلغوا من التباين ، يقومون غالبا بآتيان الأفعال نفسها * قد تتغير الوسيلة ذاتها ، التي تتحقق بها دالة ما : في تلك الحالة تكون قيمة متغيرة *

ان موروزكو يسلك بطريقة مقابلة لباباياجا لكن الدالة - من حيث كونها كذلك - هي قيمة ثابتة * ففي مجال درس الحكاية يعد السؤال الخاص بمعرفة مسألا تفعل الشخصيات هو السؤال الوحيد ذو الأهمية ، أما من نصل شيئا وكيف فعله فهي أسئلة لا تطرح الا كالحاق تكميل (كاكسسوار) * (٣)

ان دالات الشخصيات تمثل الأجزاء المكونة ، تلك التي يمكن أن تحلل محل **موتيفات** فيسيفولوفسكي أو عناصر بيديه * (٤)

ونلاحظ أن تكرار الدالات بواسطة منفذين مختلفين أمر قد انتبه اليه - منذ طويل - مؤرخو

الاديان في الأساطير والعقائد ، الا أن مؤرخي الحكاية لم يولوه هذا الانتباه * فكما أن خصال الآلهة ودالاتهم تبدل أماكنها وتنقل من عند بعضهم الى بعض آخر ، وتمر هي نفسها - في النهاية - الى القديسين المسيحيين ، بالمثل تنقل دالات بعض شخصيات الحكايات الى شخصيات أخرى *

ونستيق السياق مقدما بالقول : ان الدالات قليلة العدد الى أقصى حد ، بينما الشخصيات متعددة الى أقصى حد * وهذا ما يفسر الطابع المزدوج للحكاية المدعشة : تنوعها غير العادي وتصويريتها عالية اللونين ، من جهة ، ومظهرها المتماثل الذي لا يقل تجاوزا للمعتاد وأطرادها الرتيب ، من جهة أخرى *

[دالات الشخصيات - اذن - تشمل الأجزاء الأساسية للحكاية ، وهي التي يحتتم علينا البدء باستخلاصها وعزلها (٥)]

من أجل ذلك يتعين علينا أن نعرف الدالات ويجب أن يكون هذا التعريف نتاجا لاعتبارين:

فأولا ، وقبل كل شيء ، يجب ألا يعتمد اطلاقا على الشخصية المنفردة * ولذا سنفسر اليها ، في أكبر عدد من الحالات ، بكلمة اسمية تعبر عن الفعل (المنع ، الاستفهام ، الهروب ، ... الخ) *

ويتبع ذلك ، أنه لا يمكن تحديد الفعل خارج وضعه في مجرى الحكى * اذ يجب أن يوضع في الاعتبار المغزى الذي تمتلكه دالة ما في سياق الحكاية القصصية L'intrigue *

اذ لو تزوج إيفان من الأميرة ، فهذا يعني شيئا آخر تماما عما اذا تزوج الأب من أرملة

(٣) ليسمح لي القارئ الكريم بالتنبيه الى أن الأهمية التي يعلها المؤلف هنا على السؤال : ماذا تفعل الشخصيات ؟ هي أهمية نسبية خاصة بمستوى الدرس المورفولوجي ، ولكن يبقى للسؤال الأخرى (من ، لمن ، كيف ، متى ، ... الخ) أهميتها في مستويات الدرس والتحليل التالية على المستوى المورفولوجي * (للترجم)

(٤) عالم المؤلف في الفصل الأول محاولات كل من فيسيفولوفسكي وبيديه لتصنيف برد مكونات الحكاية الى أجزاء بسيطة أولية * انظر : الفنون الشعبية ، ج ٢٠ ص ٤٠ - ٤١ ، والهامشين ٩ و ١١ * (للترجم)

(٥) يستخدم المؤلف مصطلحي الاستخلاص والنزل المرفوفين في العلوم الطبيعية التي تهدف - أول ما تهدف - في أجزاءها المنهجية الى تخليص الظاهرة موضوع الدراسة مما يخلط بها من طوامر أخرى تؤثر على الظاهرة المدروسة وبالتالي تضلل معرفتنا بها * (للترجم)

« لا يفهم المرء بشأنا لماذا يجب الحفاظ
فى الاقتراض (القصصى) على ترتيب الموتيفات
بشكل تعسفى (التشديد لشكلوفسكى * ف.
ب *) ففى شهادات الشهود يكون ترتيب
الأحداث - تحديدا - هو الذى يتبدل فى المقام
الأول » (2)

غير أن هذا الاحتكام الى روايات شهود حادث
أمر غير موفق . إذ لو بدل الشهود ترتيب
الأحداث ، فإن روايتهم ستكون دون معنى : أن
لترتيب الأحداث قوانينه ، وكذلك للقصص الأدبى
قوانين مماثلة . فلا يمكن أن تحدث السرقة قبل
كسر الباب ، مثلا .

وفىما يخص الحكاية ، فإن لها قوانينها
النوعية ، والمخصوصة بها ، كلية . ويكون
تتابع العناصر ، كما سنرى فيما بعد ، هو
نفسه على نحو دقيق . فالحرية فى هذا المجال
محدودة فى نطاق ضيق جدا ، وبمقدار يمكن
أن يحدد تحديدا .

وهكذا نصل الى الأطروحة الأساسية الثالثة
فى بحثنا ، وهى أطروحة مستنميتها ونبرهن
عليها فيما بعد :

٣ - تتابع الدالات يكون هو نفسه دائما .

يجب علينا - هنا - أن ننبه الى أن القوانين
المذكورة سابقا لا تخص الا الفولكلور . وهى
لا تشكل خاصية للحكاية من حيث كونها كذلك
كما لا تسرى على الحكايات المبدعة اصطناعيا .

أما بالنسبة لتقسيم الدالات الى مجموعات :

فيجب أن نضع فى اعتبارنا - بداية - أنه
لا يرد فى كل الحكايات - بحال من الأحوال -
جميع الدالات . لكن ذلك لا يعدل بشأنا من
قانون تتابع الدالات . ففياض بعض الدالات
لا يغير من وضع الآخرين . وسنعود الى هذه
الظاهرة فيما بعد ، أما الآن فلنفحص تقسيم
الدالات الى مجموعات بالمعنى الدقيق للكلمة .
أن مجرد طرح المسألة يستدعى الافتراض
التالى :

أم لبنتين . ونعزز هذا المثال بمثال آخر : فى
حالة أولى ، يتلقى البطل مائة روبل من والده
وفىما بعد ، يشتري بهذا المال قطا ذا قدرة
على التنبؤ ، بينما فى حالة ثانية ، يتلقى البطل
مالا مكافئا له على العمل الرفيع الذى أنجزه فى
التو ، وبهذا تصل الحكاية الى نهايتها .

نجد أنفسنا هنا أمام عناصر مختلفة
مورفولوجيا ، رغم تطابق الفعل (إعطاء المال)
وهكذا نرى أن أعمالا متطابقة يمكن أن تكون ذات
مغازى مختلفة ، والعكس بالعكس .

ولذا فانا نعنى بالدالة فعل شخصية ما ،
كما هو محدد من وجهة نظر مقراه فى سياق
الحبكة القصصية .

ويمكن أن تصوغ الملاحظات السابقة موجزة
على النحو التالى :

١ - العناصر الثابتة ، المستمرة ، فى الحكاية
هى دالات أفعال الشخصيات ، أيا كانت هذه
الشخصيات ، وأيا كانت الطريقة التى تتم بها
هذه الدالات .

٢ - عدد الدالات التى تكون الحكاية المدهشة
محدود .

بعد أن عزلنا الدالات ، تنشأ مسألة أخرى
وهى :

كيف نعرض هذه الدالات ، وعلى أى نحو
من أنحاء التقسيم نضعها فى مجموعات ، وعلى
أى نحو نرتبها ؟

سنتمكنا أولا عن ترتيبها .

يظن البعض أن هذا الترتيب يمكن أن يتسم
عشوائيا .

فقد كتب فيسولوفسكى : « إن اختيار
المهام واللقاءات (كأمثلة للموتيفات لديه - ف .

ب *) وترتيبها . يفترض قدرا من الحرية (1)
كما عبر شكلوفسكى عن هذه الفكرة بطريقة
أكثر وضوحا :

1. A. N. Veselovskii, Poetika szuzhetov, p. 3.

2. V. Chklovskii, O teorii prozy, p. 2-3.

من قبل ، فهي بمثابة الأقسام الفرعية لهذا الطراز .

وللوهلة الأولى ، تبدو هذه النتيجة مجاوزة للمعقول ، وربما حوشية ، غير أنه في استطاعة المرء أن يتحقق من صدقها بأكثر الوسائل دقة أو تحديدا . والواقع ، أن هذه الظاهرة تمثل مشكلة شديدة التعقيد يجب أن نعود إليها فيما بعد . إذ أنها تثير سلسلة من الأسئلة .

ها هي ، إذن ، الأطروحة الرابعة الأساسية في عملنا :

٤ - كل الحكايات المدهشة ، من حيث بنائها ، تنتمي إلى الطراز نفسه .

نصل الآن إلى واجب تقديم عرض لهذه الأطروحات وتبنيها . ويجب - هنا - أن نعيد التذكير بأن درس الحكاية يجب أن يتم (وقد تم بالفعل في عملنا) وفقا لمنهج استقرائي دقيق ، أو بقول آخر وفقا لمنهج ينطلق من المادة نحو النتائج . وإن كان يمكن للمرء أن يسلك الطريق العكسي ؛ لأنه الطريق الأكثر يسرا عند متابعة النمو ، حيث يكون القسارى على معرفة مقدما بالأنس العامة لهذا العمل .

وفي الوقت نفسه ، وقبل أن تنتقل إلى درس الحكايات نفسها ، علينا أن نجيب على سؤال : ما الأهمية التي يمتلكها مقدار كمية المادة التي يطبق عليها هذا الدرس ؟

للوهلة الأولى، سيبدو أن الإجابة - ببساطة - هي :

من الضروري تجميع كل الحكايات الموجودة في الواقع ، هذا غير ضروري . فظالما أننا ندرس الحكايات منطلقين من دلالات الشخصيات،

يمكننا التوقف عن تحليل المادة عندما ندرك أن الحكايات الجديدة لا تضيف أية دالة جديدة . مع التسليم ، طبعاً ، بالأهمية التي تمتلكها المادة الضابطة (٦) ، التي تضمن على الباحث

في حالة ما إذا تم عزل الدالات ، بالتسالي يمكن للمرء أن يضم إلى مجموعات تلك الحكايات التي توجد بها الدالات نفسها . إذ يمكن اعتبارها حكايات تنتمي إلى الطراز نفسه . وعلى هذا الأساس يصبح مستطاعاً ، فيما بعد ، وضع فهرس للطراز ، مبنى لا على أساس الموضوعات تلك العلامات غير المؤكدة والغامضة بعض الشيء، وإنما يقوم الفهرس على خصائص بنائية محددة .

وسيكون هذا مستطاعاً بالفعل . غير أننا إذا وصلنا مقارنة الطراز البنائية فيما بين بعضها البعض ، لا يمكننا التوصل إلى الملاحظة التالية غير المتوقعة كلية :

لا يمكن توزيع الدالات وفق محاور يلقي الواحد منها الآخر .

وستتضح هذه الظاهرة بصورة ملموسة - قدر الامكان - في الفصل التالي ثم في الفصل الأخير من هذا الكتاب . وإلى ذلك الحين ، يمكن شرحها بالطريقة التالية :

إذا رمز المرء بالحرف « أ » إلى الدالة التي يجدها في كل مكان واقعة في المجال الأول ، وبالحرف « ب » إلى الدالة التي تتبعها باستمرارية (ان وجدت دالة بهذه الصلصة) فإن كل الدالات المعروفة في الحكاية ستتلاق متبعة طريقة وحيدة في القصة ، لا تخرج أبداً عن الطابور ، ولا يلقي بعضها بعضاً ولا ينقضه .

لم يكن المرء يتوقع - بأية حال - مثل هذه النتيجة . ومن الواضح ، أنه كان للمرء أن يظن - على العكس - بأنه أينما وجد الدالة « أ » فإنه لن يجد دالات أخرى تنتمي إلى قصص آخر .

لقد كنا في انتظار اكتشاف محاور كثيرة ، غير أنه لا يوجد إلا محور واحد لكل الحكايات المدهشة . فالحكايات المدهشة تنتمي إلى الطراز نفسه . أما التوليفات التي تحدثنا عنها

(٦) يستخدم المؤلف هذا الاصطلاح العلمي ليعني بكمية الحكايات الأخرى التي يتضمن قصصها لكي يتكشف من خلال هذا النص مدى وجود الدالات وتردها ، وبذا يتم الاطمئنان إلى صدق المقياس الذي تم اتخاذه وسعة الإجراءات ونتائجها . واستخدام المؤلف لهذا الإجراء المنهجي يتوافق مع منهج في وضع إجراءات العلوم الطبيعية ومنهج مورفيس الأصل الذي يقيس عليه إجراءات درس الحكاية . وعموماً ، لقد - الآن - استخدم هذا الإجراء المنهجي إلى الدراسات الإنسانية ، وخاصة الشق التجريبي منها ، بحيث صار مبدأ منهجياً (انظر) .

اجل توسعة هذا التقرير مرة أخرى ، يجب البحث عنه في المقياس الذي تتكرر به الظواهر التي تقع بالحكايات . فاذا كان تكرارها كثيرا ، اذ ذاك يمكن للمرء الاكتفاء بقدر محدود من المادة . أما اذا كان التكرار قليلا ، عندئذ يصبح هذا الاكتفاء غير ممكن . وكما سنرى فيما بعد ، فإن التكرار في الأجزاء المكونة الأساسية للحكايات يتصدي كل ما كان في استطاعة المرء أن يتوقعه .

يترتب على هذا ، أنه من الممكن نظريا الاكتفاء بمادة بحثية محدودة . ومن الناحية العملية ، يبرر هذه المحدودية حقيقة أن استعمال عدد كبير من الحكايات سيضاعف من حجم كتابنا . ولهذا ، فإن كمية الحكايات ليست هي المهمة ، وإنما المهم هو الكيفية التي تتم بها الدراسة التي تطبق على هذه الكمية من الحكايات . وعليه ، فإن مائة حكاية هي التي تكون مادة عملنا . أما الباقي فهي مادة ضابطة ذات أهمية عظيمة بالنسبة للباحث ، ولكن أهميتها لاتتعدى أبعد من ذلك .

وصفها . غير أنه ليس من الضروري نشر كل هذه الإجراءات في كتاب . لقد وجدت أن مائة حكاية حول موضوعات متنوعة تكون مادة ذات مقدار واف . فعندما يطمئن المرء الى أنه لن يعثر على أي من داله جديدة ، اذ ذاك يتعين على عمل المورفولوجي أن يتوقف ، ثم يتم استكمال الدرس وفق منظورات أخرى (وضع الفهرس ، واتساع النظامية الكاملة ، واجراء الدرس التاريخي ، ودرس مجموع العمليات الأدبية ، الخ .) . ومع هذا ، فإن كون المادة محدودة كليا لا يعنى القول بإمكان انتقاء المادة وفق الأهواء . اذ يجب أن يكون الاختيار مفروضا (تبعا لمعيار) من الخارج .

أنا سنعتمد (في دراستنا هذه) على مجموعة أفانا سييف ، وسنقوم بدرس الحكايات بدءا من الحكاية رقم ٥٠ (فهي ، وفقا لحلة أفاناسييف تعد أول الحكايات المدهشة في المجموعة) وسنتابع بعدها الحكايات حتى رقم ١٥١ .

بالطبع ستثير محدودية المادة كثيرا من الاعتراضات ، وإن كانت مبررة نظريا . ومن





التجميل والزينة والأزياء الشعبية

أحمد رشدي صالح

من الملاحظ أن المأثورات الشعبية غنية جدا بالحديث عن الجمال والتجميل والزينة والأزياء الشعبية .

ولكن لماذا يبدى الرجل والمرأة الشعبيان كل هذا الاهتمام بالحديث عن الجمال والتزين والأزياء ؟ هذا السؤال يفتح أوسع الأبواب أمامنا لتتحدث عن الأسلوب الذى يستقبل به الإنسان الشعبى معطيات الحياة فى مختلف مراحلها وفى شتى جوانبها ، هذا الأسلوب حسى للغاية ، يعتمد على التقاط الحواس : السمع والبصر واللمس ، والتدلوخ لكل الأشياء والكائنات .

هذا أولا .

والأمر الثانى أن الإنسان الشعبى يجمع أو يلتقط معارفه الأولى بواسطة الحواس التى يتراكم عن طريقها ، وعن طريق ممارسة الحياة اليومية ذاتها ما نسميه نحن بالمعرفة التلقائية - أى الثقافة السائدة التى تتضمن مجموعة من القواعد والفضوابط التى تؤلف الموازين والمقاييس التى تضبط نظراته الى الأشياء والناس وتتحكم فى ذوقه ومزاجه .

ما احسن محبوبى وما اجمله
ما اعدل قلبه وما اكمله
لا يسمح بالوصال الا غلظا
فى النادر والنادر لا حكم له
وهذا الموال منظوم بلغة فصيحة سهلة *

وهناك موشح قديم ، استمر جاريا فى
الاستعمال فى الشرق العربى حتى أواخر القرن
التاسع عشر *

يقول الموشح :

كحل السحر عيوننا
فوق توريد الخدود
وازددي الأفتان لنا
حسن مياس القدود
والظبا يسطو علينا
بعيون نجل سود
حكمت بالأسر لنا
اعين الظبي الشردود
خده للصب وود
ولسيف اللحظ جرد
كامل الأوصاف أغيد
مد غدا فى الحسن مفرد
باسم الثغر يرينا
من ماء عذب الورود
يخجل الدر الثمين
نظم هاتيك العقود

وفى المأثورات السابقة نجد أن صورة المرأة
هى المشمودة القوام ، كحيلة العينين ، متوردة
الخددين ، باسمه الثغر ، التى يخجل الدر الثمين
ويتواضع أمام أسنانها الناصعة البيضاء *

والسؤال هو ما هى مواصفات الجمال فى المرأة
الشعبية العربية الآن كما تربوها المأثورات
الشعبية ؟

وهناك نزعان من المقاييس بالنسبة للجمال
البشرى والأول مقياس ثابت - وخلصته : أن
الجمال البشرى فى الرجل والمرأة نسبى الى
زمانه ومكانه والمقياس الثانى متغير نتيجة لتغير
القيم ، والسلوك والأمزجة ، وذلك لضغط تغير
أسلوب الحياة من ناحية ، والمخالطات الثقافية
من ناحية ثانية *

وفى المأثورات الشعبية العربية نجد أن كلمة
الجمال ليست هى وحدها المستخدمة ، فهناك
كلمات الحسن والبهاء والخلاوة ، والرجل المايق
والرجل الذى يبالغ فى التجميل يوصف بأنه
عيوق *

كما أن هناك صفات مختلفة موجودة فى
الأغاني والأقوال السائرة ، تصف الشخص
الجميل نفسه - رجلا أو امرأة - عندما يتألق
ويتجمل : كان تصفه بالمعجبانى ، وذات اللدال
ولا داعى ليراد الكلمات الأخرى - فقد يساء
فهمها *

وهناك أكثر من مصدر لأقدم صورة للمرأة
الجميلة فى المأثورات الشعبية ، فتجد المصدر
القديم جدا الذى سبق الفتح الإسلامى للبلاد
العربية والذى يعود الى بداية التاريخ فى مصر
وعصور الجاهلية فى شبه الجزيرة العربية
وغيرها من مواطن الحضارات القديمة *

وهناك مصدر أحدث عمرا وأحدث تاريخا
وهو الذى نشأ بعد استقرار الحياة الإسلامية
العربية *

وكلا المصدرين يؤثران حتى الآن فى رسم
صورة المرأة الجميلة أو الرجل الوسيم وأقدم
ما لدينا من نماذج المأثورات العربية التى تشير
الى شئ من مواصفات الجمال البشرى نجده فى
أقدم الماويل وأقدم الموشحات ونلاحظ أن
الصفات الجمالية الشخصية منتزعة من الصفات
الواردة فى الشعر العربى الفصيح *

فالمرأة مثلا - ذات قد معتدل مشوقة القوام
كانها امرأة بدوية يقول موال يرجع الى القرن
الحادى عشر :

مكتنزة ، سمينه ، كحيلة العينين باسمه حلوة
التح .

أما اذا كانت نحيلة المود فهناك أحد أمرين
اما أن تتولى الأم وقرباتها تسميتها أو تتغنى
بان جمالها يكن في عودها الناحل ، ومثال
ذلك الموال التالي الذى يشبه المرأة الجميلة
بالزمن ويقول أن هذه المرأة الجميلة هيقيها
يقول الموال :

الاهيف الى حوى ورد الغدود وقناه
وله قوام يزددى خير الرماح وقناه
عيني تفيض تجر الدموع وقناه
اداه على من حوى هذا الجميل وقناه

والقاعدة أن توصف المرأة الجميلة بأنها
مكتنزة والاستثناء أن توصف بأنها هيفاء
العود .

والمواصفات الجمالية الأخرى بجانب السمنة:
هي الحضور الجمالى ، أى يفرض جمالها
الطبيعى نفسه على انتباه الآخرين ، أما عن طريق
استغلال الفتاة الجميلة لجمالها فتفسر بخطوة
موقعة لافتة للنظر ، أو تبدي من الدلال مايزيد
من جمالها ، أو تختار من وسائل الزينة مايزيد
من جمالها الطبيعى ، أو أن تكون خفيفة الدم
أخاذة ساحرة .

وهنا أمثلة من الأقوال العربية السائرة
فى عدد من البلاد العربية .

فهذه أغنية صباحية ، تشير الى أن العريس
بات ليلته مذهولا مأخوذا بين جمال عروسته
الطبيعى ، وبين روعة زينتها وتجميلها . تقول
الأغنية :

على فرش المعجاني ادالج الرمان
والشمس لسه طالعة يا حبيبي نام
يا لى على كرسى خدك تصلح الزعلان
الحى فى فرشتها بيت ما رقد
عينه لقصتها ولقى الحلق
الحى فى فرشتها بات ما نام
عينه لقصتها ولقى الزمام (١)

هذه المواصفات تختلف من بلد عربى الى بلد
آخر ، ومن شريحة اجتماعية الى شريحة اجتماعية
أخرى فى مصر وغيرها من البلاد العربية .

هناك نوعان رئيسيان للمواصفات أو مقاييس
الجمال بالنسبة للمرأة . النوع الأول خاص
بالمرأة فى المجتمعات الزراعية : قراها وحواضرها
والنوع والثاني خاص بالمرأة فى البيئات البدوية
والصحراوية .

والمواصفات الجمال فى الحالة الأولى تختلف
تماما عن مواصفات الجمال فى الحالة الثانية .
فأهم مواصفات الجمال فى المرأة التى تسكن
الوديان والمناطق الزراعية نسميها حتى الآن فى
أغاني الخطبة والحنة والدخلة . فتجد أم العروس
تنادى العريس ليزى صفات الجمال فى ابنتها
فتقول :

انظر بعينيك يا جميل
بيضة فى لون الياسمين
راسها رأس اليمامة
سبعان الخلاق العظيم
يا قودتها هلال شعبان
يا شعرها سلب الجمال
يا عيونها عيون غزلان
يا حاجبها خطين بجمال
يا سنانها لوى ومرجان
يا خنودها قفاح الشام
يا حنكها خاتم سليمان
يا صدورها بلاط حمام
يا بطنها عجين حمران
يا سرتها قعر الفرجان
يا نهودها فحول رمان
يا وراكها عواميد دحمان

هذه المواصفات تشير الى أن القياس الأول
فى جمال المرأة الشعبية هو امتلاء جسمها .
فالمرأة الشعبية الجميلة توصف بأنها

توبوغي خلخال
بودنو خيز مال
فى محلها خلخال
وفى أنفها خزامه
السن أمه ديرش
يا غلار لزمه لى

تسرح فى البستان يدا بيد
وفى البادية تصف الأغاني الجمال الطبيعي
للرأة البدوية بأنها ضامرة الجسم ، هارعة
العود ، مشدودة القوام ، ناحلة الوسط ،
سريعة الحركة ، ذات عيون ساحرة *
هناك أغنية بدوية شهيرة تقول :

يا بصيلات الجراى
يم الريق عسل على السنون جراى
يا معيليا لا صاباك داي
جسمك ضامر سوط
مرقد جسمك جنبه
والأجر عند الله

هذه الأنواع من الجبال الطبيعي تزيدها المرأة
باسلوب خطوتها ولפתاتها وتوقيع مصاغها *
هناك أغاني معروفة تشير الى أن الفتاة اذا مشت
هزت المام كله وسحرت بنات الحور * وقد
نكتفى بمطلع هذه الأغنية :

مسيكى باقير يا شمش طوى مبلول
تمشى تهز الفلك تمشي بنات الحور
وحياة من زين الرجسة وشرعها
انا خاطرى فى وصالك مستحي ما أجول
انا خاطرى فى وصالك مستحي ما أجول

بالإضافة الى ما سبق ، تشير المانورات
الشعبية الى دلال المرأة الجميلة كوسيلة من
وسائل زيادة تأثير جمالها * والأمثلة كثيرة جدا
متواترة فى أغاني البنات الصغيرات ، والبنات
فى سن الزواج والخطبة ومختار أغنية من

وهناك دوبيت سودانى شهير يقول ، انه
بالرغم من هبوب الرياح المحملة بالرمال ، الا أن
الفتاة الجميلة مرت أمام الشاعر وسحرت
بزينتها وبخلخالها الجميل *

يقول الدوبيت :

الليلة الصميد جاب الهبوب مجلوبه
وطران الى هل والجلسه فى الراكوبه
وشوب بنت الحصرام زينوب
والجمل اب برعين خايل عل مركوبه
ومثل آخر من السودان حيث قال شاعر
شعبي شهير جدا عاش فى القرن الماضى اسمه
« الحاردلو » يقول ان كل المصاغ الذى تتزين
به الجميلة مجرد كلام لأنه لا يرقى الى مستوى
جمال فتاته *

يقول الحاردلو :

الماظ والخريز والجوهر المزول
والذهب البجيو من بنى شنتول (٢)
عندى حق صعا هو مجرد قول
ما يشابهن جمال خدام حاناه بتول
شعرا ريش نعم والوجه سمح مصقول
وعنقاصب قزاز صانعو فى اسطنبول
اكتافا هدل ولليد تقول مجدول
قامت فى القياس بين القصر والطول

ومثال من المشرق العربى :

من الأغاني الشعبية العراقية المنتشرة فى
بلاد الخليج أيضا نسمع الشاعر يصف الفتاة
الجميلة بأن ثوبها مصنوع من الكتان المجلوب من
يازما وانها تلبس خلخالا جميلا وتضع فى انفها
خزامه وانها تسرح كالظباء فى البستان *

تقول الأغنية :

كتان كوتيك ليمش يانى يا زمال
وشداته مجلوبه

النوع الخفيف جدا ، أى الذى لا يفرق المستمع فى القاطع الدلال :

هذه الأغنية ، أغنية خطوية تبدأ بأن يطلب العريس من العروس الجميلة أن تعطيه الرمان الزردان بحبات القرنفل وبقيّة الأغنية تأتى على لسان العروسة .

رمان مرشح جرنفصل يا منيتى إديه لى
العروس الجميلة تسسوق دلالتها تحذره
وتقول :

**خليك فى بلدك وأنا آجى على مهلى
يا أعز من نور عيني ويا أغلى من أهلى
واحذر تجيئنى تحت شبكى وتنسده لى
احسن يراعوك العوازل يفتنوا لأهلى
أهلى كثار يا جميل ويكثروا مهري**

نتنقل من صفات الجمال الطبيعى وزيادة سحره الى وسائل التجميل ونسأل ما هى المواضع التى تستخدم هذه الوسائل فى تجميلها الجسم ، كله لكن أهم وإبرز مواضعه هى الأجزاء الظاهرة التى لا تكتونها الأزياء كالشعر والوجه واليدين والقدمين .

نبدا بالشعر ونرى وسائل تجميله .

الصورة الجميلة لشعر المرأة فى كل البلاد العربية هى صورة الشعر الناعم الكثيف الغزير الطويل الأسود الفاحم . واذن إذا كان الشعر مجعدا فلا بد من تمهيد ومقاومة تجاعيدته بواسطة الدهانات المختلفة واستعمال الحناء والتنشيط والعناية بقصه وتصفيره .

وأهم الدهانات المستخدمة شعبيا لتجميل الشعر هى الزيوت المستخرجة من الخروع والفول السوداني والدهن الحيوانى ، وأنواع من اللبن .

ومنذ الطفولة يعتنى بتمشيط الشعر . بأمشاط تختلف موادها حسب مكانة المرأة وتبدأ بأمشاط مصنوعة من الخشب وتندرج الى أمشاط مصنوعة من المعادن الرخيصة أو المعادن النفيسة كالذهب والفضة ، وفى حالة الأمشاط الثمينة ترزين هذه الأمشاط بالجواهر وتعتبر من نفائس الصناعات اليدوية الجمالية وقد تركت

لنا القرون السابقة مجموعة من هذه الأمشاط النفيسة التى كانت ذاتة الاستعمال منذ العصر العثمانى والملوكى الى بدايات القرن العشرين .

وكانت العادة الى بداية هذا القرن أن يقص شعر الفتاة والمرأة بأسلوب يترك « قصة » على الجبين وخصلات من الشعر تنسدل على الصديغين أما بقية شعر الرأس فكانت تضرر ضفائر أحادية تتراوح بين ١١ ضفيرة و ٢٣ ضفيرة ، وتتخلل الضفائر خيوط من الصوف أو من الحرير ، وتنتهى الضفائر ، بمجموعة من صفاغ المعادن النفيسة كالذهب المطعم بالؤلؤ والماس أو الفضة المطعمة أيضا .

ونسمع ونقرأ كثيرا عن جلوة الوجه ، وكان ذلك يتم باستخدام أنواع مختلفة من وسائل تجميل الوجه منها أولا تنعيمه - أى جملة ناعما مشدود الجلد . . بلا تجاعيد وذلك باستخدام اللبن فى تدليك الوجه أو استخدام الزيوت العطرية أو ماء الورد أو قشور بعض الفواكه والخضر .

ياتى بعد تنعيم البشرة تجميلها بالمعاجين والمساحيق الشعبية ومنها الحسن يوسف ، وغيره مما كان الطيارون يجهزون من المواد النباتية والحيوانية الموثوق بتأثيرها .

لكن يبدو أن الاهتمام الأول كان منصرفا الى تجميل العيون - وذلك فى البلاد العربية كلها . والسبب الأول فى تقديرنا ان الجزء الذى كان مسموحا بظهوره حين تلبس المرأة الشعبية اكامل ثيابها وتغطي جسمها كله من القدم الى الرأس - هذا الجزء كان هو العيون .

ولقد لفت بعض الرحالة الأجانب العيون العربية والمصرية ،

ولقد لفت جمال العيون العربية والمصرية بعض الرحالة الأجانب ، ومنهم إدوارد وليام لين الذى مكث فى مصر ثلاثة أعوام ولف كتابه الشهير عن طبائع وعادات المصريين المحدثين وقال فيه :

« لم أر فيما رأيت عموا أجمل من الميئون المصرية ، ويزيدها جاذبية احتجاب الملامح

بالنقاب (اليشمك) كما يزيد الكحل من سحرها .

ولكن ما هي قصة الكحل بالذات ؟ ومتى بدأ الانسان العربي في استخدامه ؟

في الجاهلية في شبه الجزيرة العربية كان الرجال والنساء يكتحلون للتجميل أو لمعالجة أمراض العيون .

وفي مصر الفرعونية وفي العراق والشام قبل البعثة المحمدية ، كان الرجال والنساء يكتحلون للأغراض السابقة . واذن فاستخدم الكحل قد بدأ ربما قبل ميلاد التاريخ المعلوم لنا .

وكلمة الكحل المستخدمة حتى الآن ، كلمة عربية ذاتعة وموجودة في كافة اللهجات العربية لكننا نسمع في العراق مثلاً كلمة « سورمه » في مقابل كلمة الكحل .

وهناك ثلاثة أنواع رئيسية من الكحل : اثنان منها يستخدمان للزينة . الأول يصنع من سناج اللبن العطري المحروق .

والثاني يصنع من سناج قشر اللوز المحروق وهذان النوعان للزينة .

أما الكحل المستخدم في الطب الشعبي فهو المعروف بكحل الحجر ويصنع من مسحوق الرصاص الذي يضاف اليه عرق الذهب والسكر النبات ومسحوق اللآلئ وبعض الأحجار الكريمة الأخرى .

وكان النساء يبدن اهتماماً خاصاً بنظافة الكحل وأدواته .

والنساء الموسرات والفقيرات كن يستخدمن أنواعاً مختلفة من المكاحل . المرأة الموسرة كانت تملك عدداً من المكاحل الذهبية والفضية تضع فيها الكحل . وكانت هذه المرأة تستخدم عدداً من المراود الدقيقة الصنوعة من الذهب أو الفضة أو المعادن أما المرأة غير الموسرة فكانت تستخدم مكاحل رقيقة ومراود من الخشب .

وكانت العادة أن تغمس المرأة المروء في ماء الورد ثم تغمره في الكحل وتمرره برفق بين الجفون وترسم به ما تشاء من ظلال فوق جفونها أو تطيل به :واخر عيونها ، أو تستخدم الكحل في تثبيت وإبراز حاجبيها ورسمهما على شكل هلال أو أن تجعلهما معقودين متصاين أو تفصل بينهما بنقطة .

وكانت المرأة الموسرة تستخدم الكحل أيضاً في رسم الخال على خدها ، ذلك إذا لم تكن تستخدم الوشم .

وكانت المرأة تستخدم ماء الورد بكثرة في تدليك ساعديها وساقها وعنقها ووجهها .

وكانت العادة أن ترش على ضيوفها من ماء الورد عندما يشاردون منزلها .

وكانت المرأة تجميل الأطراف التي كانت تظهر من جسمها خارج ثيابها الفضفاضة وأهمها اليدين والقدمين . وكانت وسائل تجميل هذه الأعضاء تتم أولاً بتنعيم البشرة بواسطة تدليك اليدين والأصابع بماء الورد والعطور والدهانات الخاصة بذلك ثم يتم تجميلها بالخطاب - أي الحناء - التي كانت النساء يصنعنها من مسحوق أوراق الحناء المجفون بماء الورد . ويأتي مع ذلك الوشم . الوشم على ظاهر اليد والأصابع ، والدقن والشفاه وأعلى الجبين . ويأتي مع ذلك ، استخدام الخواتم التي كن يلبسها في كافة أصابع اليدين والقدمين .

ويأتي مع ذلك أيضاً لبس المصاغ الخاص باليدن والقدمين .

أشرنا إشارة عابرة إلى الوشم . كيف كان يتم وكيف كان يعالج وما هي ألوانه المحببة ؟

يؤخذ الجلد بمجموعة من الإبر لترسم نمطاً معيناً من الزخارف وعدد الإبر فردى سبعة إبر ، ثم يدلك الجزء الموشوم بالزيت المخلوط باللبن النسائي وبعد فترة قصيرة توضع على مواضع الوشم أوراق السلق الطازجة لتبرأ جراحة .

فى أوقات الاستحمام أو أمام المرأة - أو أثناء
عداد الثياب المناسبة واختيار المصاغ
والاكسسوار المناسب .



**واضح ان موضوع التجميل واسع جدا وقد
تكلمنا على الجانب انثى وبقى جانب الرجل
والطفل والصبية أو الصبي .**

وتجميل الأشياء المنزلية والمستخدمات وكلها
تعنى الكثير بالنسبة لحياة الملايين لأن التجميل
ليس غرضاً فى ذاته بالنسبة للحياة الشعبية .
وانما هو :

أولاً : تعبير عن الممارسات المتفائلة للحياة .

وثانياً : لأنه موروث محمل بأشارات اعتقادية
وأسطورية غاية فى الأهمية بالنسبة لمن
يستخدمه ، وبالنسبة أيضاً لمن يدرس سلوك
الجماعات الشعبية بل القيم الثقافية والأخلاقية
التي تحكم مسار حياتهم .

التزين عند الرجال

وآزياء المرأة والرجل

**هل نجد فى المأثورات الشعبية العربية
ما يشير الى اهتمام الرجل بالتزين ؟**

فى الحياة منذ أزمان بعيدة - أى منذ ما قبل
البعثة المحمدية ، نجد فى الأشعار والمأثورات
الفصحى ما يشير الى تزين الرجل واختياره
لآزياء الفروسية والحياة العادية .

أما المأثورات الشعبية فتقدم إشارات الى تأنيق
الرجل الموسر على اعتماد السنة والرجل الشعبى
فى الكناسيات المهمة ، وهذا طبيعى جداً فالسعى
الى الأناقة أو التجميل ، سلوك طبيعى وتلقائى
عند المرأة والرجل .

وأقدم وسائل التجميل وأكثرها استعمالاً
عند الرجل هى الخضاب . خضاب الشمع
الأشيب أو الأسود .

أما الألوان المحببة ، فأضمرها اللون الأزرق ،
لكن النساء الشعبيات كن يفضلن اللون الزيتونى
الغامق - وقد ظل ذلك المزاج سارياً حتى وقتنا
هذه . ويستوى فى ذلك المرأة البيضاء والسمر
وكلنا فحسنا عادات التجميل الموروثة عند
المرأة الشعبية اتسع ميدان الحديث .

وخلاصة ما قرأت وما شأملت من اهتمام
المرأة بتجميل نفسها تؤكد ان المرأة الشعبية
هى الأكثر اهتماماً بإبراز جاذبيتها الجمالية
الطبيعية أو المكتلة لجمالها الطبيعى عن أختها
المرأة الحديثة العاملة .

والأسباب التي تدعونا الى أن نرى هذا
الرائى هو ان المرأة الحديثة وخاصة العاملة ،
تستخدم أنماطاً مصنعة جاهزة ، وتقريها
باستمرار حسب تغير المودات . وليس لديها
الوقت أو الخبرة اللتان تسمحان لها بأن
تختار وتصنع بيديها وسائل تجميلها وأسلوب
تجميلها .

انها فى الحقيقة تفضل جمالها الطبيعى فى
قوالب يرسنها خبيراء التجميل الأجانب من
الرجال والنساء لتدفع بها الماكينات بعد ذلك
بملايين ألعاب والمعلبات - تماماً كما يحدث
فى الأطعمة المحفوظة .

المرأة الشعبية الموسرة بالذات ، لم تزل حتى
الآن تولى عناية شخصية بجمالها ، وهذه العناية
لها أكثر من صفة .

أولاً : صفة التناسق بين مستخدمات التجميل
وهيئتها الخاصة بها .

وثانياً : صفة الاستمرار .

وثالثاً : صناعة الخبرة المتراكمة أجيالاً بعد
أجيال بكيفية تجميل مختلف أعضاء الجسم ،
لتناسب الأوقات والأماكن والمناسبات التي
تتألف منها حياتها اليومية .

ولعلنا نلاحظ أن المرأة الشعبية الموسرة
تقضى وقتاً أطول بكثير فى التجميل - سواء

والوشم وحدات الوشم تختلف من بيئة الى بيئة *

والكل للعيون

وطريقة قص الشعر أو إرساله *

يقي من العصور الجاهلية والإسلامية وسائل الخضاب والكحل وتضيف إليها وسائل أخرى جاءت الى المنطقة العربية مع غارات التتار والمغول والمخالطة بينها وبين أهالي البلاد العربية الأصليين نحن نعرف مثلا ان العامة في البلاد العربية يقصون شعر رأس الصبي بحيث يتركون قصة في مقدمة الرأس ويجعلونه على شكل دائرة عند النافوخ ويتركون بقية الشعر *

وتفسيرنا لهذه الاشكال ان بعض الذين درسوا العادات الشعبية المصرية والعربية يقولون لنا ان قبائل التتار كانت في غاراتها الوحشية تقتل الناس بلا تمييز بأن تفصل الرأس عن الجسم ، وان العامة لجأوا الى ترك خصلة مميزة في مقدمة الرأس حتى اذا انفصلت الرأس عن جسم صاحبها أمكن التعرف عليه أو أمكن أن يعرفها أهل القليل فيقومون بدفنها وبعضهم يقول ان لهذه القصة ، غرضا سحريا اما ترك قرنين من خصلات الشعر على صدى الصبي ، فعادة موجودة عن القبائل التتارية ولعلها مأخوذة عن بعض العشائر الجاهلية ، التي كانت - تمتد قبل الاسلام - من الحيوانات الوحشية رمزا مقدسا لها ، وفي العادة كان الحيوان المفضل هو الحيوان ذو القرنين *

ولا ننسى أن الاسكندر المقدوني كان يسمى ذو القرنين ، لأن طاسة الحرب التي كان يلبسها كان لها قرنان * وأما الدائرة الحليقة فوق النافوخ المستعارة من عادة تنزيه وعجربة - فنعتقد ان لها غرضا سحريا *

وإذا انتقلنا الى أزياء النساء وأزياء الرجال الشعبيين سنجد أنفسنا أمام مواكب وكرنفالات من الأزياء الشعبية المستخدمة الآن في مختلف أنحاء البلاد العربية ، وتلك التي كانت مستخدمة الى خمسين أو سبعين سنة مضت *

الحقيقة أن الأزياء الشعبية تتنوع تنوعا شديدا وغزيرا :

أولا : حسب المرحلة التاريخية وحسب البيئة الجغرافية وحسب العادات والتقاليد وحسب الوضع الاجتماعي للرجل أو المرأة .. وأمام هذا سنجد أنفسنا كما قلنا

وتزيين الرجل الفتى ورشق السهام في عمامته واستخدام بعض الحلي وأقدم المانورات الشعبية العربية التي أشارت الى عناية الرجل بالتزيين ، أقدمها في تقديرنا موجود في السير وقصص البطولات والفنانيات العاطفية التي ظهرت في المغرب والأندلس وكان أبو بكر بن قزمان - صاحب اليد الطولى في هذا الفن ومنشئه - قد وضع مواصفات الفتى العاشق في أحد أجزاله فاشتراط فيه أن يكون أنيقا * في ملبسه وزيه ، وقال أنه يكره * العاشق المزبل * وهذا هو تمييزه * أي انه يكره أن يرى عاشقا يلبس ثيابا زرية أو أن يكون مهلا في نظافة بدنه أو مظهره *

وفي النص الشفاهي لسيرة الهلالية - وهي الموجودة في صعيد مصر واليمن والشمال العربي الأفريقي - نجد ثلاثة نماذج للفتى الشجاع - النموذج الأول يمثل **الحفاجة** عابره وهو أحد الأمراء ، الذي يوصف بجمال الطلعة وعنايته بهندامه * والنموذج الثاني يمثل دياب بن غانم وهو المقاتل الشرس ، الذي تروي السير انه عاش في البراري مرسلا شعر رأسه ولحيته يتدرب على فنون القتال ، وكان إرساله لشعره الطويل ، علامة من علامات الفروسية والنموذج الثالث نجده في الرسوم التي رسمها الفنان الشعبي ، **الأبطال** السير كمترة وسيف بن ذي يزن ، والظاهر بيريوس وأبي زيد الهلالي وقصص الجندبة وقتاله الشجمان *

في كل هذه الرسوم ، نجد أن كافة الرجال - أي أبطال القصص والملاحم يظهرون بشوارب طويلة كثيفة ، حتى أن بعض الرسوم والأشعار تقول لنا ان دياب فعلا كان يعقد أطراف شاربه وزاء عنقه ، ومن الأقوال المتواترة ان فلانا من الأبطال كان له شارب يقف عليه الصقر *

أمام مشات من الأزياء ومشات من قطع
الأكسسوار .

وهذا طبيعي فعلى امتداد البلاد العربية منجد
فلاحين لهم أزيائهم ، وبسند لهم أزيائهم ،
وأصحاب حرف يدوية لهم أزيائهم ، وتجار
أو أعيان أو علماء دين لهم أزيائهم ، وأغنياء
لهم أزيائهم وعجبر رحل لهم أزيائهم ورعاة
أو صيادين لهم أزيائهم .

ومنجد أن القاعدة التي تحكم التنوع الشديد
بين هذه الأزياء هي :

أولا : الوظيفة التي يؤديها الزي بالنسبة للمناخ
وطبيعة العمل أو الوجاعة والأناقة .

وثانيا : المزاج العام - فالمثل الشعبي يقول
« كل اللي يمجبك - والبس الي يعجب
الناس » .

أي أن المزاج العام أو الذوق العام - أو المودة -
هي التي تحكم أيضا في الزي .

ولنبداً من قمة المجتمع ونسأل عن أهم
الأزياء التي كان يلبسها أصحاب المكانة الاجتماعية
أو السلطة الاجتماعية والدينية .

لدينا شهود كثيرون رأوا يمينهم أنواع هذه
الأزياء .

ونكتفي بما أشار اليه على مبارك في الخطط
التوفيقية وما قاله الرحالة العربي الكبير
ابن بطوطة .

قال لنا على مبارك :

كان السلطان (سلطان المماليك الذين كانوا
يحكمون مصر والشام وأجزاء أخرى من الوطن
العربي) وكان العسكر يلبسون على رؤوسهم
الكلوت بدلا من العمامة .

وكانت العادة أن تكون الكلوتات صفراء
مضربة تضريبا عريضا ولها كلاليب وكانوا
يضعفون شعورهم الطويلة ويرسلونها بيز
أكتافهم ، وهي موضوعة في أكياس من الحرير
الأحمر أو الأصفر .

أما كبار علماء الدين وكبار القضاة * فكانوا
يلبسون العمام الضخمة وكانت الطرحات
بالذات من شارات أزياء القضاة .

وفي عصر المماليك يصر والشام كانت الطرحة
والعمامة وشال العمامة تصنع كلها من قماش
من الحرير أو الكتان أو الكشمير .

وكانت ضخامة العمامة تشير إلى المكانة
الاجتماعية لصاحبها .

يقول ابن بطوطة :

« لم أر في مشارف الأرض ومغاريها عمامة
أعظم من عمامة قاضي الاسكندرية عباد الدين
السكندري ، رأته يوما قاعدا في صدر محراب
وقد كادت عمامته أن تملأ المحراب كله » .

وفي العادة كان زي الرجل يتألف من قميص
وسروال وصديري ، فوقها قفطان وحزام يشد
الوسط وجبة .

وكانت قمصان الوجاهة وثيابهم من الحرير
وأما قمصان العامة فكانت مصنوعة من الكتان
أو التيل .

نأخذ أجزاء الزي الرجائي قطعة قطعة ونبدأ
بالحزام .

الحزام كان يستخدمه الأعيان ورجال الدين
والتجار وكان الحزام قطعة من قماش الحرير
أو الكشمير ، عرضه متر وطوله ثمانية أمتار .

ونقرأ في وصف الأزياء الشعبية كلمسات
تحتاج إلى شرح مثلا كلمة : كرك السمور :
عبارة عن معطف من الحرير أو الجوخ يلبسه
أصحاب المقام الاجتماعي الرفيع والعلماء .

ونقرأ في كتب المؤرخين والرحالة عن القلائس:
وهي طاقية تلبس تحت طربوش من الصوف
مصبوغ بلون ، وحول الطربوش يلف شال
العمامة ويكون من الصوف أو الحرير المشقول .

وأيا نجد أن ألوان العمام كانت مختلفة :
كان المسلمون يلبسون العمام البيضاء والحمر
والخضراء وغير المسلمين كانوا يلبسون العمام

السوداء والبنفسجية وذات اللون الأحمر
الغامق .

ونقرأ ونسمع أيضا عن كلمة المز أو المزد .
لم يكن الأعيان أو العامة يستخدمون الجوارب ،
لكن الأعيان كانوا يلبسون خفا مصنوعا من جلد
رقيق لاصق بالقدم وفوقه يلبسون المروكوب
ذا اللون الأصفر .

أما ثياب الفلاحين فكانت أبسط وهي الموجودة
حتى الآن : القميص والسروال المصنوع من
الكتان وفوقهما العري - وهو قميص أزرق
يغطيونه بنطاق (حزام) من الجلد أو اللين
أو القماش ، ويضعون على رؤوسهم الطواقى أو
اللبدة - وفي المناسبات المهمة يلبسون الزغبوط
أى العباءة .

وأهم الأزياء المشتركة بين الرجال والنساء
كانت : غطاء الرأس الطربوش ، والطاقيّة
والحزام ، والمز أى الحذاء الداخلى .

وكانت النساء الموسرات يلبسن قمصانا من
الحرير الموصل ، وكانت أحب الألوان اليهن
هى الأبيض والوردي والبنفسجى والأصفر
الباهت والأزرق السماوى والأسود .

وكان النساء يطرزن هذه القمصان بأسلاك
الذهب اللامعة .

وكانت القمصان قصيرة لا تصل الى الركبة .
وهناك الشنتيان وهو نوع من القماط المصنوع
من قماش عريض ينطى بالخصر ويشد بكتة تمر
فى باكية بأعلى الشنتيان .

وفى المداويل الشعبية نسمع كلمة اليك ،
وهناك موال مصرى كان ذا ناعما الى وقت غير
بعيد يقول :

يا بت يا يم اليك

والهلالى

ون كان أبوك الملك

ومحرش

لا دق انا طبلتى

والقول لك انا الوالى

وأما اليك فعبارة عن ثوب يلتصق بالقامة
فى الوسط وينسدل الى القدمين .

وكانت المرأة المعجبانية تتفنن فى صنع اليك
الخاص بهما فكان بعض النساء يجعلن
اليك مقورا لا يغطي النحر ويضعن أزرارا أمامية
ويجعلنه مفتوحا من الجانبين .

وفوق اليك كن يلبسن حزاما يخاطب عند
الوسط أو كن يستخدمن شالا من الكشمير ، ثم
كن يلبسن فوق اليك جبة من الجوخ شتاء .

وهذه الأزياء كانت المرأة تلبسها داخل البيت
أما خارج البيت فالنساء كلهن يلبسن
الحبرة التى تغطي الجسم كله وتستتر كل أعضاء
جسم المرأة ما عدا عينيها . أو اليشمك الذى
كان ينزل الى القدمين وكانت الفتاة قبل الزواج
تلبس الحبرة السوداء .

والمرأة الموسرة والشعبية كانت مولعة جدا
بتزيين كل قطعة من الملابس التى كانت
تستخدمها .

وكان بعض النساء يلبسن الطربوش المغربى
وكان هو الغطاء الأعلى لرأس المرأة - فالنساء كن
يلبسن تحت الطربوش طاقيّة خفيفة ، وحول
الطربوش كن يستخدمن الربطة أو المندىل الحري
المزين بصفايح من الفضة المذهبة .

وكانت المرأة تستعمل المزاجى وهى حليّة
تتكون من شريط أسود اذا كانت السيدة بيضاء
أو من شريط وردي اذا كانت سمراء . وكانت
المزاجى تطوى طيات لتكون رباطا بعرض الأصبع
أما طولها فخمسة أقدام .

وكانت تزين فى وسطها بصفايح متلاصقة
من المعادن النفيسة أو الرخيصة وكان لها
شراريب .

وكانت المزاجى ليست للتجميل فقط ، بل
رباطا للرأس ليلا ونهارا وأحيانا كانت المرأة
تصاب بالصداغ اذا لم تستخدم هذا الرباط
للرأس .

وكان القرص جزءا لا يتجزأ من زينة أزياء
المرأة ، والقرص عبارة عن حليّة مستديرة

كان زى المرأة العربية يتألف من :

الشعار : قميص يلبس لصق الجسم وفي حالة الجداد كانت المرأة تصنعه من الصوف الخشن كالخنساء التي ظلت تلبس هذا الشعار قبل الاسلام وبعد أن أسلمت حزنا على أخيها صخر ، الذي كانت قد عاهدت نفسها على أن تحزن عليه طول عمرها وتبكيه بفراشه من أبيات الشعر منها مثلا :

وان صغرا لتأتم الصلاة به

كانه علم على رأسه نادر

وغير الشعار كانت المرأة تلبس قميصا آخر مشقوقا عند الصدر وفوق هذا القميص كانت تلبس الدرع أو الدثار ثم الربطة أى الملاعة .

وعند خروجها كانت تلبس الازار وهو قطعة من القماش كانت تلتف بها النساء العربيات عندما يبرزن أمام الفرياء .

ولكننا نقرا في كتب التراث العربي عن جلباب المرأة وهو ملحفة كانت المرأة تلتف بها وتغطي جسدها كله من الرأس الى القدم .

أما الصدار فهو قميص صغير يلى الجسم مباشرة .

والآن تلبس المرأة في معظم البلاد العربية المتمسكة بالتقاليد الموروثة الكثير مما ذكرناه في داخل بيتها . وتلبس المشداشة (أى الجلباب الطويل) والعباءة اذا خرجت ، ومنها العباءة ذات البلابل المصنوعة من الفضة أو من خيوط الحرير كما تلبس أنواعا مختلفة من النقاب .

وأبرز أزياء الرجال المشداشة (جلباب طويل) وفي العراق وبعض البلاد العربية العقال والعباءة .

وفيما نعرف أن هناك أنواعا للعقال منها العقال أبو طيتين ، والعقال المرعى - الرفيع المصنوع من شعر الماعز والعقال الشطراوى المصنوع من الصوف والعقال الأبيض المصنوع من الوبر .

كان قطرها يتراوح بين ٣ بوصة و ٥ بوصة . وكانت عقائل السيدات يستعملن الأقراص بعضها مصنوع من الماس الخالص أو الذهب الخالص أو الفضضة وأحيانا كانت السيدة المجبانية تجعل القرص على شكل وردة أو كانت تجعل شكله محدبا تتوسطه زمردة .

وكانت المرأة تستخدمه ليل نهار ، لكن كان القرص المستخدم نهارا أثقل من القرص المستخدم ليلا .

وأهم قطع الأكسسوار الأخرى : القصعة والحلّال والشواطع والهيلال . والقصعة حلقة يتراوح طولها بين سبع وثمانى بوصات وتتكون من ماسة مركبة من ذهب يضاف اليه أحيانا الزمرد والياقوت واللؤلؤ وتعلق بها أقراط الماس وتوضع فى مقدمة الربطة ولتقلها كانت تربط بأبازيم من الخلف .

والعنية نوع من القصعة لكنها أكبر ، أى طولها كان ١٥ بوصة .

والشواطع حلقتان تتكون كل منهما من ثلاثة صفوف من اللؤلؤ أو المعادن النفيسة تجمعها فى الوسط زمردة مثقوبة . وتثبت الشواطع بالربطة على هيئة اكليلين كل واحد منها كان ينزل على جانب من جانبي الرأس والهيلال حلقة تشبه القمر فى أوله وكانت تستخدم بدل القرص والمآثورات الشعبية تقول عن أزياء الرجل والمرأة العادية يعنى غير الرجل الثرى والمرأة الموسرة ، نجدها تذكر فى الأمثال كلمات الجلاية والبشيت والزعبوط والبلبة والمركوب والعب (أى القميص التيل الأزرق) وحزام الكيف وكل ذلك للرجال . وتذكر الجلاية ، والطرحة والعزام والملابس الداخلية الشعبية القميص . الخ بالنسبة للمرأة .

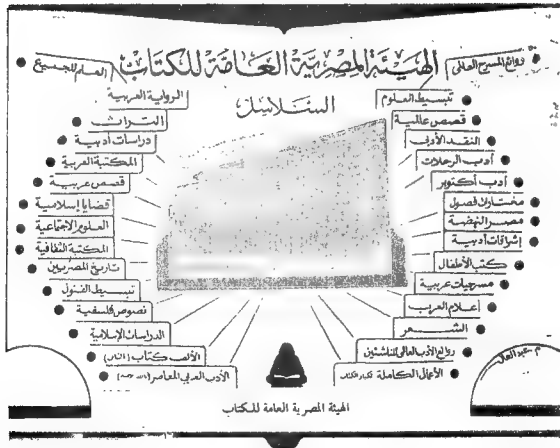
وأما اكسسوار النساء غير الموسرات فهو الخليلال الفضة أو النحاس والطوق الفضة أو النحاس أو القصدير والأساور النحاس ، والفوايش الزجاجية الزرقاء والخضراء خاصة .

إشرنا إشارة عابرة الى أزياء الرجال والنساء العربية فى العصور الجاهلية وصدر الإسلام وناتى بتفصيل أكثر .

وضعه بهذا الأسلوب الساخر الجارح لأنه يقال انه كان يملك قطعة من الأرض الزراعية التي كان الفلاحون يأكلون خيراتها بالسحت ولا ينال هو منها شيئا ولذلك وضع كتابه هذا انتقاما من الفلاحين لكن الذين يدرسون المأثورات الشعبية لا يستطيعون أن يسقطوا من حساباتهم كتاب «هز القحوف في شرح قصيدة أبى شادوف» كما أنهم لا يسقطون من حساباتهم كتاب «الفاشوش في حكم قراقوش» لابن ممانى الذى سبق الإشارة اليه فى كتابات سابقة .

والسؤال الآن هل نجد فى المأثورات الشعبية المصرية عملا متكاملا يصف عادات الفلاحين وأزياءهم ؟

هناك كتاب ساخر جدا يوزن بالفلاحين، اسمه «هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف» أى الفلاح ، وبالرغم من أن الكتاب جارح للغاية فى سخرياته بالفلاحين إلا أنه يذكر أزياءهم وأهمها العب ، والعري ، واللبدة ومؤلف هذا الكتاب هو يوسف الشربيني



العناصر الأساسية

في بذية الفنون

التشكيلية الشعبية

محمود النبوى الشال

يقوم الفن الشعبى التشكيلى على مجموعة متعددة من العناصر والأجزاء التى تؤلف معا بعض القيم الجمالية التى تتلاقى وترتبط فى وحدة عضوية شاملة ، ونفس فى افترائها البناء التشكيلى الشعبى الذى يخدم فى تكامله الكثير من الأغراض المتعددة ، التى تهدف الى تحقيق ما ينشده الفنان الشعبى من ورائها من تأثير بالغ يثير فى جمهوره وعشاق فنه الاستمتاع والاعجاب والتأييد والقبول ، مع زيادة مستوى الابصار الجمالى العام امام ناظره ، وإدراك العلاقات التشكيلية التى تمسك بزمام الأفكار والمعانى والموضوعات التى تصدى لها بالتعبير المزوج بالفعالات وتصويراته ولامحه الذاتية •

منها وتمييز عناصرها ، وتفهم كنهها عنصرا
• عنصرا •

وهذا لا ينفى بالطبع التاكيد على أن الفن الشعبى فى فحواه يمثل وحدة متكاملة ، صورة ومادة ومعنى وقيمة •

يفهم من هذا أننا نقوم بعملية أولية لتحليل العمل الفنى بهذه الوسيلة لتكشف عن مكنون أسراره ويوطئه ، ومن ثم نستطيع أن نزيل أى لبس أو تعقيد أو غموض قد يعلق بهذا البناء التشكيلى العام •

ولكى نميز عناصر العمل الفنى التشكيلى من خلال الفنون الشعبية ، والتى يتذرع بها الفنان الشعبى عادة من خلال تجربته الفنية ، ويسعى ما شأه له السعى فى تحقيق الكيانات والنتائج المؤثرة التى تؤصل المعانى وتجسد القيم ، ولكى تظهر أمامنا بوضوح البنية المتكاملة لموضوعات الفنون الشعبية التشكيلية فى أبعادها وأغوارها ، لابد لنا فى المبتدا من أن نجزيه العمل الفنى الى وحداته الأولية من خلال المنظور الكلى الذى يدركه جملة أول وهلة ، لكى يتسنى لنا الإمتداه الى مجموعة المكونات التى يتأسس

وايجاد نوع من التوافق والانسجام والاحساس بالشكل العام والتنظيم الدقيق الذي يضبط التعمق ويحقق التعبير في أرقى حالته. وأسمى أدائه .

٢ - عنصر العلاقات الشكلية :

يتكون الموضوع الفني الشعبي من مجموعات ووحدات متنوعة ترتبط ببعضها مع البعض الآخر على نحو يؤدي الى التماسك والتلاحم في وحدة ضامة شاملة ، وهذا من شأنه ان يوفر الحيوية الجمالية بحيث يسترعى الأنظار ويستنهض التفكير في ماهية الأشكال وقرابتها وانتظامها في كل متحد ، وحينما يأخذ الفنان الشعبي على عاتقه مباشرة عملية الخلق والابداع في تجربته المعتادة ، فإنه يعتمد اعتمادا كبيرا على تأكيد هذه العلاقات وتآلفها بين اجزاء الموضوع وعناصره بحيث تنتظم جميعها في تخطيط ثابت كوسيط فني ونسج محكم .

٣ - العنصر الخطي واللوني والحركي :

ان أي شكل فني ينهض أساسا على منظومة خطية ولونية وحركية كعناصر رئيسية يقوم عليها أي بناء تشكيلي شعبي ، ولذلك فإن الفنان الشعبي يعتمد أول ما يعتمد في انشاء موضوعه على معالجة الخطوط التي تحدد الأشكال في مساراتها المختلفة باعتبارها الهيكل الأساسي الذي تنبثق عنه المساحات والحجوم والكتل ، وتكتسب هذه الخطوط حساسية معينة ، على قدر استعداد الفنان الشعبي التشكيلي وعمق رؤيته ، ونقاء ادراكه .

وفي مسارات هذه الخطوط وتشابكها تنجم مساحات مختلفة الأشكال متنوعة الهياكل بالغة العدد ، ينظر اليها الفنان الشعبي التشكيلي ويضعها في حساباته وتحت منظوره المباشر واهتماماته المقصودة حتى يصل بها في النهاية الى مستوى الملازمة وتأكيد العلاقة بين الخطوط المتكاثرة .

أما اللون فهو عنصر مهم وأساسي في أي عمل فني شعبي تشكيلي به تتميز معالم الموضوع وتتباين أجزاءه وتحدد تسميماته ، وبمقتضى

وعلى هذا يمكننا ان نعرض بإيجاز قائمة ببعض العناصر التي يتركب منها العمل الفني الشعبي التشكيلي على نحو معين ، قد تتعدد صورته وتتباين ملامحه . وهذا التحليل الذي أقدمه يعتبر في حد ذاته من الضرورات الحتمية للتعرف الصحيح على طبيعة العمل الفني المتنوع به مما يزيد من مقدار ادراكنا وتقوننا له والاحساس به :

١ - العنصر التعبيري :

الجانب التعبيري عنصر له أهميته في أي عمل فني ولا سيما الفن الشعبي بالقياس الى غيره من العناصر الحسية الأخرى التي تتفاعل معا والتعبير في فحواه لغة أساسية تكسو الموضوع الفني برمته ، وهذا التعبير يعرب بعامه عن حقيقة الموضوع وإباده الكلية كاسلوب نوعي متميز يحقق طابع الفنان بتأثيره الذاتي وبناء على هذا اللون التعبيري نقول : ان هذا الموضوع الذي عبر عنه الفنان الشعبي التشكيلي بهذه الصورة التلقائية الإيجابية المؤثرة سواء كان الموضوع حادثا أم صاخيا ، أم مرحا أم حزينا أم هزليا ومضحكا ، أم مخيفا ومزعجا وعنيفا ، أم شاعريا أم دراميا أم وصفيا ، أو مأساويا . الخ ، فإنه يكون بهذه المنزلة من أهم العوامل الموجهة التي تؤكد هذه القيم وغيرها بأسلوب محكم ولغة شعبية تشكيلية هادقة .

وفي كل نوع من أنواع هذا التعبير ، تتمثل في هذه الأعمال طبيعة الفنان المتفردة المستقلة بسماتها الذاتية التي تميز فنانا عن فنان آخر دون خروج عن المشاعر الحسية للجماعة الشعبية التي ينتمي اليها ، فهو دائما لسانها الناطق ويدها المنتجة وضميرها الكامن في الغيب البعيد ، ولهذا يكون عمله هذا بمنزلة المعالم الإرشادية والقياسية للثقافة الشعبية الانسانية بغيرتها النقية في مضمار حياتها وفي ضروب نشاطاتها وفي أعماق وجداناتها ونبض قلوبها ، فضلا عن أنها تؤدي الى تكوين وصيد ضخم من المعرفة بطريقة مرتبة ، وكأنها أنظام حرة تهيم وتتعانق وتتجاذب ارتفاعا وانخفاضاً ، وكل هذا من أجل القضاء على عشوائية الموضوع وتفككه ،

التنوع والتقسيم في المساحات اللونية تكتسب لوحدها مظهرها الأفضل ، وتعتبر الألوان التي يختارها الفنان بحسه المرفف وشفافيته العالية من أعظم الجسازات الجهد الذاتي البشري الذي يتباين به فنان عن فنان آخر في مقام المستويات التي يتطلع الفنان الى بلوغها والارتقاء بها .

٥ - عنصر التكوين :

من أهم العناصر التي يتحرى الفنان التشكيلي الشعبي إيرادها وتحقيقها كهدف أساسي ومهم للارتقاء والتسامي بعمله في مضمار نشاطه الإبداعي . والتكوين الذي نقصده هو ذلك البناء الفني الكلي الذي يتوخى الفنان الشعبي في تنفيذه أقصى ما لديه من قدرة ينطوى عليها هذا التكوين للوصول به الى أعلى مستوياته فهو يشر أمام الراى صورا متعددة وحالات نفسية شتى مستمدة من تجربة الفنان الشعبي التشكيلي من واقع الخطوط والمكونات الشكلية واللونية والملمسية ، وما يتبع ذلك من طابع الفنان الشعبي الانفعالي ومن زموذج تصورية ذهنية .

ويدخل في عملية التكوين كيفية توزيع الوحدات وتوفير عامل الاتزان وتكثيف الوحدات المستخدمة وترديدها للدلالة على معاني الخاضعين المستوحاة والارتباطات التصويرية والقيم الابتكارية المستخلصة والمستلمة من التراث الشعبي المحل مع إضافات تساعد في عمليات التنمية التي لا تخل بالجنود .

٦ - عنصر الكتلة :

الاحساس بالكتلة وتجسيد بعض العناصر الشعبية التشكيلية مهمة تقع على عاتق الفنان الشعبي التشكيلي الذي يعتمد فيها على معالجة الأعمال الفنية التي لها قوامها في بلورة الأبعاد التي يتحرى الفنان صياغة المسطحات المتجانسة في مختلف درجاتها ومستوياتها وطبقاتها مع تكامل التعبير الفني عن طريق التعامل مع بعض الحامات التي تتطابق في هيئتها وعلامتها سواء بوسيلة الحفر في الخشب أو الجص أم الطين

التنوع والتقسيم في المساحات اللونية تكتسب لوحدها مظهرها الأفضل ، وتعتبر الألوان التي يختارها الفنان بحسه المرفف وشفافيته العالية من أعظم الجسازات الجهد الذاتي البشري الذي يتباين به فنان عن فنان آخر في مقام المستويات التي يتطلع الفنان الى بلوغها والارتقاء بها .

وفيما يخص عنصر الحركة كجزء حيوي يتصل بباقي العناصر الأخرى ليكسبها جاذبية مع اثارة الانتباه والتشويق المجدد المعالم والسمات التي تحملها العناصر والوحدات المفعمة بالقيم الحركية ، حتى تصبح أقرب ما تكون الى المجتمع نفسه من خلال ميوله ومهواه ومفاهيمه .

٤ - عنصر القيم الملمسية :

يتميز الفن الشعبي التشكيلي بالعنصر القيمي للملمس السطوح الذي يختلف بين خامة وخامة أخرى ، وما تفرضه طبيعتها ، فهناك السطوح الناعمة والخشنة واللينة والمطوية والبراق والمعتمة والقائمة والماتحة ، وتنوع هذه السطوح تنوعا كبيرا فيما بينها بحسب الوسيلة المستخدمة وبحسب مقتضياتها الوظيفية والتنفيذية وبحسب الهياكل والأشكال وتناسبها ، وكل هذا يستدعي من الفنان الشعبي أن يوفق بين التباينات الملمسية واختيار الأدوات والأجهزة التي تتناسب وصلاحياتها المختلفة مراعاة لتحقيق قيم ملمسية يمكن الاستمتاع بها تبدو عليه ، وفي اظهار قيمة المادة المستخدمة وتوضيح تأثيرها بشكل متميز وبصورة شائقة . ومن المعروف أن كل عمل فني يقوم على خامة معينة ، ويجب أن نضع في الاعتبار وفي التقدير طبيعة هذه الخامات وطبيعة ملائمتها لخامة الرخام غير خامة الخشب والفخار والمعادن والزجاج والحجر ، ومن ثم يكون الاحساس الذي يبعثه العمل بخامة معينة مختلفا عن الاحساس الذي تبعثه خامة أخرى وهكذا .

ان كثيرا من الأعمال الفنية الشعبية التشكيلية تتمتع بقوة اجتذابها لحاسة اللمس ، وبخاصة في الأعمال النحتية التي تقرئنا عادة بأن نمر بأناملنا على سطح العمل النحتي من أجل الشعور بلمس المسادة ونتبع ارتفاعها وانخفاضها ، وكثيرا ما تثير بعض الألواح

٨ - عنصر التجريد :

وهو من بين العناصر المتعددة التي لا يخلو منها عمل فني وبخاصة في المجالات الفنية الشعبية ، وقد يكون هذا التجريد ضئيلا غير ملحوظ في موضوع ، وقد يكون بشكل كبير ملموس في موضوع آخر ، وقد يكون معزولا في موضع بحيث يبدو مختلفا أو قليل الأثر ، وقد يكون واضحا يحتل حيزا كبيرا فيسيطر بقدر أوفر على البناء الشكلي كله أو معظمه فيبدو أمانا متميزا بخصائصه المعروفة ، ويصبح جزءا حيويا له وزنه في الموضوع وله علاقاته التي تربطه ببقية العناصر في محاولة لتأكيد وجوده في العمل الفني الشعبي وإثبات قيمته في حد ذاته .

بعد هذا العرض نصل في النهاية الى أن قيمة السمل الفني الشعبي التشكيلي لا تعرف من عنصر واحد دون العناصر الأخرى مجتمعة ، وعن طريق هذه العناصر المؤلفة يمكننا أن نتعرف على حقيقة هذا النوع من العمل الفني من زواياه المختلفة بمد حسابنا لكل قيمة على حدة ومن مجموع كل هذه القيم الجزئية ، ومن اليسير علينا تحديد القيمة الكلية والوحدة العضوية التي يقوم عليها هذا النسيج المحكم في إطار القيم الشعبية التشكيلية .

الأسواني أم باستيحاء أجزاء مشتقة من الطبيعة كفروع الشجر وجذور الغاب والثمار الجافة ومقاطع منها بأسلوب الإضافة والحذف والتكريب في أنماط يتسع أمامها أفق الإبداع والتخيل الحر الذي يضفي الفنان عليها من نبضه ووحيه الذاتي المتميز .

٧ - عنصر المادة أو وسيلة التنفيذ :

تعالج الموضوعات الفنية الشعبية بوسائل تنفيذ مختلفة وبخامات متعددة في صفاتها وأشكالها ولوانها ، كما تختلف طبيعتها مرونة وليونة أو جفافا وصلابة أو مزجا ، ولكل خامة تقنية معينة ، وتعتبر عنصرا أساسيا من عناصر التشكيل الفني والأداء التصويري ولا بد للفنان أن يراعى الأسلوب الأمثل في استخدام هذه الوسائل ، وأن يعرف متى وإين وكيف يكون التلاحم بحيث تخدم الغرض الأساسي في صياغتها وتكييفها على نحو من الأنحاء بحيث يساعد في إبراز خصائصها .

وقد تستخدم الخامة مستقلة بذاتها قائمة بصفاتها ، وقد تقترن خامة بخامة أخرى أو باكثر من خامة واحدة في آن واحد لتحقيق غرض بعينه ، ولهذا تتخذ إجراءات تنفيذية نوعية تتعلق بكل خامة بصورها المتكاملة وبطابع نوعي خاص له تأثيره الإيجابي .

النتيجة الشعبية

في بيدنا الى الإسكندرية

د. إسماعيل طه نجم

الآن بعد أن بلغ بينال الاسكندرية الدول عتفوانه وفتوته فى عامه الثانى بعد الثلاثين - وفى دورته السادسة عشر حيث تلتقى ارهاصات الابداع التشكيلى فى حوض بحر الحضارات لتتغيا الانسانية كلها ظلال النور الذى اشرق بداية هنا فى مصر « أم الدنيا » وفى اليونان وإيطاليا وسائر دول البحر المتوسط ، ومة زال يتفجر بالجديد المدعش على ضفاف بحر البعث والتثوير .. اقول الآن ان هذا المعرض الكبير حين ارتياده وتامل ما أبدعته أنامل الفنان وجادت به مشاعره - تستوقفنا - بعد الدهشة أحيانا ، والصدمة أحيانا أخرى - بعض القسمات والملامح التى لا تخطو عما عين التذوق المتمرس أو الزائر العابر والتي يمكن ان نعزوها الى انحدار سلالات الابداع فى الحضارات المختلفة المطلة على هذا البحر من نبع « التجربة المتوسطية » نسبة الى البحر المتوسط بجغرافيته وتاريخه .. آماله وآلامه .. مده وجزؤه .. شرقه وغربه .

المعرضة تبدو أكثر اغراء ودعوة واستجابة بين كل من طرفى العمل الفنى : المبدع والمتلقى .. المرسل والمستقبل .

ومن بين الكم الكبير المعروض تشترك الأعمال ذات الطابع الشعبى شبه المباشر أو التى « تلعب »

ودون محاولة الغوص فى تحليل اسباب التقاء مفردات التعبير التشكيلى المشتركة بين « مثيرات التجربة المتوسطية » التى تكاد أن تكون رؤفد نبع واحد - رغم اختلاف كثير من المايير - الا ان « النتيجة الشعبية » فى كثير من الأعمال

على أوتار التيمة الشعبية في منظومة تتداعى في بيتها شمولية الفكرة وجزئيات التفاصيل سواء كانت صورة أو تمثالا .

وإذا كان لكل تجربة فنية مذاقها الخاص وعبرها التميز - قدر اختلاف طاقات الإبداع ومنايه الثقافية - إلا أن خصوصية الرؤية وذاتية التجربة لاتمنعا من القول برجوع الفنان الى « أرشيف » التراث العربي - ذاكرة التجربة الانسانية ، ليخرج علينا - في أواخر القرن العشرين بأعمال يمثل فيها « الحنين » أحيانا ، ورؤية « السائع » والمستشرق أحيانا أخرى .. مما يعطى انطباعا « بقسرية » الفهم في أغلب الأحيان .. ورغم هذا تبدو الموتيفة الشعبية من أكثر فاتحات الشهية على مائدة البينالي الكبيرة العامرة بمختلف الأطباق والمذاقات !

وإذا توقفنا عند لوحة الفنان اليوغوسلافي « جويو سيوها » الحاصلة على جائزة التصوير الأولى نجد أن هذا الفنان الذي تجاوز الستين عاما - قد مارس التعبير التشكيلي في مجال التصوير الزيتي والحفر وزخرفة النسيج - وهذا يبدو واضحا في أعماله المروضة والتي تكتسب كلها سمة واحدة يغلب عليها التلخيص والتكثيف في آن واحد فتبدو كشخص « خيال الماتة » على أرضيات سحابية في أسلوب « الكولاج » أو اللصق ، بينما تتحاور تلك الشخصوس السوداء مع موتيفات دقيقة تشبه تفريز « الدانتيل » على أطراف أردية الفلاحات أو نسيج الطواقي البدوي - ربما كان هذا بتأثير عمله في زخرفة النسيج .

ولا يعني استخدام الفنان لهذه الموتيفات النسجية الدقيقة إبراز مهارته في محاكاة خيوط الابرة - رسما - أو حرفيته الشديدة - قدر ما يعكس حسا مرهفا في إضفاء جو الحلم الأسطوري الهامس - بقدر محسوب بالغ الرقة وكأنه صيدلي يقوم بتركيب الدواء في مخبره نقطة نقطة وبجرعات لا تتجاوز قانون العلم.. - رغم ما يبدو من تلقائية التعبير وجريته .

ولهذا - فقد حقق التوازن « الإكروماتي »

بين عصرية الرؤية وتراثية الأداء وبنايية التركيب - شعورا بالاتزان النفسي دون اقحام أو شديد معاناة - لا يملك المشاهد إلا أن يضع اختيار لجنة التحكيم لهذا العمل - محل التقدير .

وإذا كان مجال هذا المقال هو « التيمة الشعبية في بينالي الاسكندرية » فاننا لن نعرض لما هو خارج هذا الموضوع في بحثنا اليوم بين شتى المدارس والاتجاهات والرؤى الخاصة أو العامة .

وإذا ما اتجهنا الى جناح فلسطين في المعرض

- فليس هذا مجال تقييم كل الأعمال بشكل كامل إلا أننا نقصر حديثنا على موضوع المقال - فتجد أن مستوى التصوير الزيتي في هذا الجناح لا يرقى الى مستوى الأعمال التي سبق أن قدمتها فلسطين من قبل - إذا اعتبرنا أن البينالي بالنسبة للفنون التشكيلية هو صورة صادقة لمستوى الحركة الفنية المعاصرة في ذروتها تمثل « المنتخب القومي للفنون » بلغة الرياضة مثلا !

ورغم هذا فليس غريبا أن تضم أعمال الفنان الفلسطيني رهوزا ووحدات زخرفية تمثل لديه التمسك بفلسطينيته والحرص - بل الخوف الدائم - من ضياع هذه الرموز في خضم لأحداث وطمس الشخصية .. فدائما هناك الرمز الصارخ المتشبث - في مبالغة أحيانا - لتأكيد الهوية - الى جانب « بالنة » اللون الحزين المتجهج - حينما - والصارخ الثائر في أغلب الأحيان .

تذكرنا أعمال الفنان الفلسطيني بصيحاته المدوية « عائدون » فهو عائد دائما الى جذوره ، شديد لتشبث بها تشبثه بأرضه وحقه المهدر .

ونعود الى جناح مصر في المعرض .. وقد حصل فنانوها على خمس جوائز دولية هم جديرون بها بلا تعصب أو انحياز .

فتستوقفنا في مجال موضوعنا أعمال المصورة الكبيرة عفت ناجي والتي تشغلها قضية المزج بين تراثنا الشعبي ومحاور ثقافتها المتعددة ،



لايجاد صيغة هي بمثابة لغتها الخاصة ورؤيتها المتميزة لهذا المفهوم .

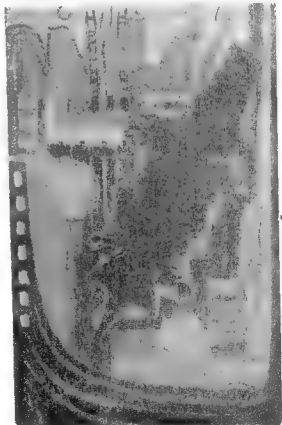
وتتميز أعمال عفت ناجي المعروضة بمساحاتها الكبيرة التي تلتزم فيها بقاعدة أساسية في الفنون الإسلامية وهي «الفرع من الفراغ» بمعنى الحرص على شغل كل مساحة اللوحة في بناء معماري يتميز بالإيقاع اللوني الحاد الصارخ والوحدات الشعبية التي تشمل قصاصات من مخطوطات أصلية بأسلوب اللصق « الكولاج » في حوار موسيقي متردد يذكرنا بالموال القادم من أقاصي الصعيد وأعماق الشجن .

و « شجونيات » عفت ناجي ليست هدفًا لتجربتها في الحقيقة - وكذلك استخدمتها لحامات - ولا أقول أساليب - غير تقليدية - كجلد التمساح الكامل الباهظ الثمن - ولكن الفنانة تبدو مستغرقة في محاولة تأكيد مصريتها - حسب منظورها الخاص - من خلال تقديم التراث نفسه تمثلاً - من وجهة نظرها - في

نسخ صفحات مخطوطة حقيقية أو جلد تساح حقيقي قد يثير دهشتنا - ولا يطفئ رغبتنا في تفسير المدلول الرمزي لانتخاب هذه المفردات أو الاستعانة بها .

وتحتل الموتيفة الشعبية الهندسية - والعروسة النجمية التي تنحدر من نجمة السماء الفرعونية والتي تمثلها عروسة الرقية الوردية التي تمثل هيئة الحامد والتي تنقب وتحرق أثناء رقية المريض ليبراً من علته التي سببتها عين الحامد في مأثوراتنا الشعبية . . أقول تحتل هذه الموتيقات حيزاً أساسياً في أعمالها رغم « نستشرقية » وإزستشرقية تفرض نفسها على بعض جوانب هذه الأعمال . . إلا أن الفنانة بالتأكيد دأبة لا تمل من الحفر في باطن مناجم التراث باحثاً عن الماسة الثمينة الباهرة في حلق « الجواهرجي » الخبير .

وتستمرعي انتباهنا أعمال الحفاز « سعيد حمادة » أستاذ الطباعة بكلية الفنون الجميلة





بالاسكندرية - التي تستمد أصولها من تراب الحارة السكندرية معلنة عن براءة وعمق الرؤية الواعية والبراعة في اختيار مفرداته التي لا تنسى ودعة وطيبة وشهامة ابن البلد الأصيل .. في رمزية تنحو نحو السريالية أحيانا تتخذ من رموزها الموحية والمباشرة عناصر أساسية في بناء الفكرة والأداء .. لا تخطوها العين حين تصافح « لمبة الغاز » أو الديوك وعرائس البحر والأسماك الوديمة المسالمة والقوارب التي تذكرنا بعربة « الدندمة » في حوارى السبالة والأنفوشي والحجارى وكوم الدكة .. تفصح عن مصريتها الشديدة وحرفية الفنان التكنيكية .. تقترب أعماله من القلب وتحس أزاهها بالسكينة والاقتراب الشديد .

ويبدو أن الحى الشعبى ببيوته وناسه وباعته وأبواب منازل وشبابيكه وعربات الباعة وقوارب الصيد وقضية الرزق اليومي للإنسان الطيب المتواكل هى موضوع سعيد حداية الأثير وشغله الشاغل في هذه المرحلة - وتؤكد مصريته واعتزازه بأصاله هذا الانتماء .

وفى النحت حصل الفنان أحمد عبد الوهاب رئيس قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية على الجائزة الأولى .

والتجربة عند أحمد عبد الوهاب ينتميهما
خيوط ومنهج متصل متجدد . فهو لا يجيد عن تأكيد الملح المصرى للشخص الذى يقدمها دائما - فان خرج أحيانا بتجرباته بعض الوقت - إلا أنه سرعان ما يعود دائما - فى غير ملل الى الوجه المصرى الاختائونى - فى رغبة شاعرية متميزة .

وتميزت أعماله الأخيرة بأضواء اللسعة الزخرفية فى التكوين والتفاصيل مما يندرج تحت مسمى النحت الملون ولكن فى حساب دقيق وإع لا يدخل بالقووم أو إضافة الحلية الزخرفية غير المبررة تشكيليًا .

والأعمال المطروحة تتوزع فى الفراغ بين الشخصيات بليغة التلخيص والإيقاع الزخرفى المنحوت متمثلة فى وحدة الثلث المنتظم متساوى الأضلاع أو شكل العين الهندسى .. تارة فى إيقاع يشبه المقعد المنظوم .. وتارة فى شكل

الهرم مثل القصيد الشعرى أو الأغنية التى تشمل تصورا منظوما تتخللها إيقاعات موسيقية تكون من جملة تراثية شعبية تتردد بأناقة ولكن بألآت وتوزيع حديث .

وأعمال عبد الوهاب على الجملة تمثل
استمرارا لمراحله الأولى التى بدأت بفشارياته الشعبية ذات الملامح الفرعونية المصرية دائما - ولكن مجموعته هذه المرة تنبئ عن اكتشافه لمنهج خاص لا يجيد عن أصوله الأولى فيما يشبه إعادة اكتشاف النفس مما يجعله جديرا بالجائزة .

وأخيرا فان الأشجار كى تظل دائما مودعة وارقة الظلال - فهى دائما فى حاجة الى الرعاية والغذاء - وكلماتى بها العمر فهى تمد جنودها تضرب فى أعماق الأرض باحثة عن غذائها .
هل لو قطعت هذه الجنود يمكن لهذه الأشجار أن تستمر فى عطاها أو تكتب لها الحياة ؟
بالتأكيد . إن جنودنا ضاربة فى أعماق أرضنا الطيبة وأشجارنا ستظل دواما معمرة تحضن بظلالها كل ما هو قيم وأصيل مثمر وخصب .

الأزياء والتطريز في الأردن

خالد الحزمة

علاقة الانسان بما يرتديه علاقة وطيدة ، وقد يكون لهذا أهمية كبرى من تميز هذا الانتاج عن غيره من الأشغال الأخرى .

وغنى عن الذكر أن الزي قد تطور من كونه يؤدي وظيفة ستر الجسم أو الحماية من تقلبات الجو الى أن يؤدي بالإضافة الى ذلك وظيفة جمالية ، وقد تنوعت الأزياء بفعل تأثير الدين والتقاليد والعنصر والسن وكذلك البيئة كونها ويفا ، أو بادية ، أو مدينة .

وتتشابه الأزياء في الأردن في بعض الجوانب مع الأزياء في منطقة بلاد الشام ، ولهذا عوامله التي لا تخفى بسبب وحدة العوامل المؤثرة ، وكذلك الاحتكاك المستمر بين سكان هذه البلاد ،

والأزياء من الأسماء التي تتأثر وتؤثر بدرجة كبيرة تحت هذه الظروف كونها تنتقل مع الأشخاص من مكان الى آخر دون عوائق .

المطرزة خصوصاً في العصور الحديثة ، وقد يكون ذلك بسبب الدين الاسلامي ، وذلك بعدا به عن التشبه بالنساء بعد أن امتد به التزين والعناية بالزخرفة في ملابسه لمصور طويلة .

والتطريز لدينا كما في أغلب بقاع العالم حرفة نسائية . إذ كانت تمارسها أغلب النساء ، ويبدأن في تعلمها منذ الصغر ، وتعتبر قدرة ومهارة ذات دلالة على ذوق الفتاة وإجابتها العملية .

والتطريز هو زخرفة الزي ، وهو جزء مهم منه ، مع أنه ظهر في مجالات أخرى كزخرفة المفروشات التكنيلية للبيت الأردني كالمخدات، ومفارش المناضد ، وكذلك الملقصات التي تستعمل لوضع زينة المرأة ، أو إبر الخياطة وغير ذلك .

وبالإضافة لاختلاف الزي بين الرجل والمرأة، فإنه يختلف في الجنس الواحد حسب السن والحالة الاجتماعية ، وعموما يتميز زي الرجل الأردني بالبساطة وقلة أو ندرة الزخارف

الأدوات المستعملة :-

- ابر خياطة .
- آلة خياطة لوصل أجزاء الثوب ولبعض أنواع التطريز .
- (كشتبان) نوكاية الأصبع أثناء استعمال الابرة .

- (الطارة) : وهي اسطوانة من الخشب مفرغة ويثبت حولها قطعة دائرية ويكون القماش المراد تطريزه بينهما .

الحامات :-

- قماش الثوب ، وكان يصنع في بعض بلاد الشام ، ويستورد الآن ، وتستعمل منه أنواع عدة ويندر استعمال لون غير الأسود .

- قطع قماش قطنية بيضاء ، لتطرز بها بعض الثياب .

- نسيج كتاني (كفا) ويستعمل في التطريز الحديث ، وتكون خيوط السدى واللحمة به واضحة ، وينفذ التصميم الزخرفي بطريقة عدة مربعات نسجية .

- الخيوط ، وهي إما أن تكون حريرية أو مقصبة أو قطنية ، أو الخيوط التي في آلة الخياطة .

طريقة عمل الثوب :-

يتم عمل الثوب بخطوات :

- ١ - يفصل الثوب على مقاس السيدة أو الفتاة ، ثم يخاط باليد (تسريحة) وذلك للتأكد من مناسبتها لشكل الجسم وطوله .

- ٢ - تفك الأجزاء بعد ذلك ، وترسم أماكن التطريز ، ثم تطرز الأماكن المزخرفية تطريزها سواء بشكل حر أو باستخدام الكنفاء ، كل قطعة على حدة .

- ٣ - بعد الانتهاء من عملية التطريز تجمع الأجزاء باستخدام آلة الخياطة وبذا يكون الثوب جاهزا لاستعماله .

غرزة التطريز :-

وهي دخول الخيط في القماش وخروجه منه ، وهذه هي العملية الأساسية التي يتم التطريز بواسطتها ، وهناك أنواع كثيرة من هذه الغرز ولكن المستعمل منها في الأردن عدد قليل وقد تختلف التسمية من مكان الى آخر :

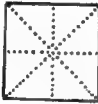
- الغرزة الفلاحية ، وهي نوعان :

- ★ الأول : عبارة عن القطرين في مربع الكانفا أو في المربع المتخيل في التطريز الطر وتسمى (غرزة رجل الغراب)



- ★ الثاني : يضاف على النوع الأول خطان منصفان للمربع أي تتراكب أربعة خيوط في المربع وتتقاطع في منتصفه .

- والنوع الأول هو الذي يشيع استخدامه .



السلسلة : والتسمية ناتجة عن اسبه بين هذه الغرزة وبين السلسلة ذات الحلقات المتداخلة .



الشبك : وتطلق على الخيط الذي يصنع اضلاع معينات متلاصقة .



والأسفل منها على رأس المثلث ، ثم أعلاه
مثلث آخر يتماس مع العلوي برأسه .



السنبلة : وتسمى بذلك نسبة الى شكل
السنبلة ، وهي عبارة عن خطوط متماثلة
ومتوازية ومائلة على جانبي خط الرأس .



العريجة : وهي الخط المتكرر ويكون في
المادة بسمك الخطين اللذين يحصرانه بينهما .



وردة : وهذه تظهر على عدة أشكال تسمى
باسم الوردة التي تقترب من شكلها في الطبيعة .



نماذج لازياء المرأة الأدوية :

نعرض هنا مجموعة من النماذج لعدة مناطق
لتبين شكل الثوب العام وزخارفه ، وأماكن
ظهورها عليه ، وكذلك بعض القطع الأخرى التي
تكمل الزي .

منطقة اوبد : يطلق على الثوب في مدينة اوبد
وقراها اسم (الفرش) ، ويتميز بأسطوانية

البدوة : وهي طريقة آلة الخياطة .



اللف : وهي الخيوط المتجاورة سواء بشكل
افقي أو مائل ، ويتبع مع هذه الفرزة أكثر من
غيرها طريقة تسمى (بين ابرتين) حيث يكون
في أحدهما لون وفي الأخرى لون آخر
باستمرار ، أو يثبت لون أحدهما ويتغير الآخر .



التسنية : وهذه تظهر في الغالب في أطراف
القمم بهدف تثبيت خيوط النسيج في الأماكن
المقصودة .



العناصر الزخرفية :

يتركز التطريز في الثوب الأردني في منطقة
الصندر والأكمام وجانبى الثوب وحول الجزء
السفلى منه . ويغلب على هذه العناصر الطابع
الهندسي ، وتستخدم أحيانا العناصر النباتية من
أوراق وأزهار في التطريز .

ويطلق على الوحدة الزخرفية (عرق) وهي
عدة أنواع أهمها :

الحجبة : وهي عبارة عن معينات متماصبة
بالرؤوس أو مثلثات قواعدها على خط مستقيم .



الشربات : تتكون من مثلث كبير مستقر على
قاعدته ، أعلاه قرصان فوق بعضهما البعض

من أسفل ، وألحم بشكل مثلث كبير قاعدته من الكتف حتى الخصر، ويتركز التطريز حول فتحة الصدر وأسفل الثوب ، وهناك أبواب تطرز باستخدام الخرز وهذه لا تظهر في مناطق أخرى .

منطقة معان : ثوب واسع ذو أكمام مثلية كبيرة ، وما يميز استخدامه قطع حريرية طويلة وقد تكون عريضة من زخرفته وذلك يقلل من الحاجة الى التطريز الذي قد يظهر حول فتحة الصدر ، وتليس المرأة طاقية وعليها قطعة كبيرة من القماش الحريري المقص .

(الشكل الايمن في اللوحة)

منطقة البادية : ويسمى ب (المشبلج) وليس له أكمام لذا يستلزم ليس قميص أو ما شابه تحته ، والثوب قليل التطريز عموما ، يضيّق من أعلى حتى الخصر ، ويتسع قليلا من أسفل .

التصميم :

يغلب على العناصر الزخرفية ظهورها في اطارات هندسية الطابع كان تكون مستطيلات ضيقة طويلة كما في جوانب الثوب أو في حلقات حول أسفله ، أو في زخرفة فتحة الصدر بشكل شبه منحرف ، وقد تكون هذه الاطارات عاكدة الى العلاقة الطويلة بين الانسان وطبيعة هذه الأرض الزراعية التي يتطلب القيام بزراعتها وتقسيمها الاعتماد على الأسس الهندسية ، ومما يؤيد ذلك في نظرنا أن الثوب في البادية اذا ظهرت به الزخارف فلا تظهر بشكل اطارات، ولكنها تنتشر بشكل غير منتظم لعدم كون الزراعة شيئا أساسيا في مثل هذه البيئة .

وملاحظة أخرى على الزخارف التي تظهر على الثوب خلوها من الأشكال الحيوانية والانسانية وهذا قد يعود الى اثر العقيدة الاسلامية وكراهة تصوير مثل هذه الأشكال ، ولكن هذا اذا انطبق على زخارف الملابس كونها يمكن أن تؤدي بها عبادة الصلاة فانه لا يطبق على الزخارف الأخرى كلبعض ملابس الأطفال المطرزة والمعلقات لأغراض مختلفة اذ يظهر بها بعض رسوم الطيور والحيوانات كالقط والغزال ، وتظهر بها أيضا

شكله مع اتساعه قليلا من الأسفل ، وكذلك الاكمام الاسطوانية ، ولكنها تضيق عند الرمخ أما فتحة الصدر فهي مثلث رأسه الى أسفل يصل الى أعلى الخصر وتنتشر الزخارف حول الكم وأسفل الثوب ، ويصنع التطريز حول فتحة الصدر شكل شبه منحرف .

ويستعمل في زخرفته التطريز بلون واحد ، وباستخدام آلة الخياطة أو عدة ألوان بالتطريز اليدوي الحر أو باستخدام الكانفا ومع هذا الاستخدام تنوعت زخارف الشرش الحديث كثيرا .

ويشتهر نوع منه - خصوصا في منطقة الرثا ب (المشبق) وهو الذي تثبت عليه قطع قماش قطني بيضاء كمصدر مهم في الزخرفة ، وينتج عنه أثر خاص نتيجة تباينه مع قماش الثوب الأسود . (الشكل الأيسر في اللوحة)

أما قطع الزى الأخرى كغطاء الرأس ، فيتكون من ملفع أسود يلف حول الرأس والرغبة ويغطي مساحه القبة وفوقه (عصبة) سوداء أو حطة حريرية يغلب أن تكون حمراء اللون ، تغطي على شكل مستطيل طويل وتلف عدة لفات حول أعلى الرأس .

منطقة السلف : ثوب فضم وشكله مميز ولا يتكرر في مناطق أخرى ، ويفصل من كمية كبيرة من قماش التوبيت الأسود تصل الى ١٦ م ، وطوله بهذا يتراوح بين ٥ - ٦ م وتستعمل المرأة زنارا من الصوف الملون ، ويثنى الثوب ثنية واحدة أو أكثر لتتمكن من الحركة أما كمام فطويلان عريضان ، ويوضع أحدهما على الرأس والآخر على الكتف . ويشتهر من هذه الأثواب ذلك الذي تنتشر عليه قطع طويلة من القماش الأزرق الفاتح أو الداكن وتثبت بالتطريز على جانبيها بخيوط حمراء ، وتظهر بالجانبي وأسفل الثوب بشكل متواصل . وتليس المرأة فوق الملفع عصبة كبيرة الحجم على رأسها . (الشكل الأوسط في اللوحة)

منطقة الكرك : يطلق عليه اسم (المدقة) ، ثوب مميز بضيقة تسببها عند الكتف واتساعه

الناحية ، أن الأكمام شبه الاسطوانية يكون التطريز فيها بشكل حلقات حول الكم وتخفى هذه الزخارف من الأكمام المثلثة ، أو الواسعة الفضفاضة .

أما الاتزان التصميمي في الثوب فانه يكون من النوع الذي يتحقق من التماثل التام بأن يكون النصف الأيمن يشبه الأيسر في زخارفه ولوانه وأماكن انتشارها ، وهذا في أزيائنا المختلفة بشكل عام . ويستثنى من ذلك الثوب السلطي الذي يعتمد على النعوش الإشعاعي ، فتبدو شرائط القماش منطلقة من خصر الثوب الأيمن متجهة الى منطقة الظهر ، وتدور حوله الى الجهة اليسرى ثم الى اليمنى من الأمام ، وتبدو للنظر بأن عرض الأشرطة يزداد وكذلك مساحة الفواصل بينها .

اعتمد في بعض أنواع التطريز على آلة الخياطة في التنفيذ ، ولكن ظهرت آلات خياطة حديثة يمكن برمجتها بتصميمات متعددة ولا ينكر أن في هذا توفيرا للجهد والوقت ، ويمكن أن يستفاد منها في الانتاج المتكرر الا أن التطريز اليدوي له حيويته وكذلك متانته .

ومجال الابتكار في الأزياء والتطريز واسع للاستعمالات العادية وكذلك بالنسبة لمصممي الأزياء والتطريز لفرق الرقص الشعبي ، أما في مجال النربية الفنية والأشغال اليدوية فانه مناسب لتدريسه للفتيات في المرحلة الإعدادية والثانوية ثقافة وممارسة ، مما يؤدي الى ايجاد الصلة الايجابية مع أزيائنا ، ومحاولة تطويرها بما يتناسب والعصر وتقاليدينا .

خالد الحمزة

جامعة اليرموك - الأردن

بعض الكتابات العربية كان تكون آية أو دعاء . أما من حيث اتفاق التصميم مع وظيفته فان الثوب المهد للأعياد والإفراح يكون مطرزا ، وتبرز الفتاة قدرة فائقة في تطريزه ، أما ثوب العمل سواء للبيت أو خارجه فانه يحتوى على قليل من التطريز أو ينعاهم التطريز عليه تماما ويعود هذا الى أن ثوب العمل سرعان ما يستهلك فلا حاجة لبذل الجهد في تطريزه .

ويؤثر عامل السن أيضا في زخرفة أزياء النساء ، ونوع القماش ، ولونه ، فمثلا ثوب السيدة الكبيرة يكون من قماش أسمك وزخارف أقل ولونها أفتح من قماش وزخارف ولون ثوب الشباب التي في مستقبل العمر ، وذلك يظهر الجانب الوطني للتصميم ، وينبغي تطوير هذه العلاقة في الوقت الحاضر بما يتلاءم ومستجدات الحياة المعاصرة .

أما من حيث الوحدة التصميمية في الثوب ، فانها تتجلى في مظاهر عدة أولها استعمال خيط واحد للون بدرجاته في التطريز أو خيوط ملونة ، تكرر هذه الألوان بشكل متوافق وبانتظام مقصود ، وتأتيه تكرر الوحدة الزخرفية سواء كانت شكلا هندسيا أو نباتيا في جميع الأماكن التي تظهر فيها التطريز وقد تختلف مساحة الوحدة بين الكبير والصغر ، وعادة تكون الكبيرة في أسفل الثوب وتكرر بشكل مصغر في الصدر والأكمام . وفي مجال اللون أيضا يقصد التباين الواضح بين ألوان خيوط التطريز أو قطع القماش المثبتة وبين لون الثوب الاسود .

وثالث مظاهر الوحدة يبدو في علاقة الزخرفة بالزى ككل أو بجزء منه ، وكمثل على هذه

دراسة الآلات الإيقاعية الشعبية المصرية



انصَار عبد الفتاح

ان دراسة الآلات الإيقاعية (١) ترمز الى كشف عالم ممتع مليء بالحركة والفكر المتوارث عبر اجيال مضت و اجيال ستمضي أيضا . وإن كان يجب علينا هنا - ان نحافظ على ما تبقى من هذا التراث بأصالة التلقائية قبل ان يتوه ويندثر . فتلك الآلات بأنواعها (٢) المختلفة على امتداد رقعة مصر - والتي صاحبت شعبنا على مر السنين وأسهمت في بهجته وإيماء صوفيته ، وفي خلق وحدته النفسية ومزاجه العام ، انما تؤكد أصالة شعبنا العظيم في الانماج والتكيف مع الظروف رغم المعاناة .

(١) آلات الإيقاع هي كل الآلات والأدوات التي تحدث صوتا باهتزاز الأجزاء الواقع عليها الضرب والإيقاع : في « تصحيح التصحيف وتحرير التحريف » للصفي - السلاين (تنقيف اللسان) للصفي : « يقولون : يغنى باللقاع والاصواب بالإيقاع - مصدر أولع وفي أنس الوحيد ص ٩٠ أول بيت في الإيقاع وهو : ولا تكتب على لسان رقصي على مقدار إيقاع الزمان (الموسيقى والفناء) عند العرب أحمد تيمور ص ٧٧ الطبعة الأولى ١٩٦٣ .
(٢) تعتمد أنواع الآلات ذات الرق فنجند منها ما هو ذو وجه واحد من الرق كالدفوف ومنها ما هو ذو وجهين كالطبل البلدي وتتمتع أيضا أنواع الآلات ذات الوجه الواحد فتجند منها ما هو مفتوح من الجهة المقابلة للرق الجندى كالدربكة والدفوف ونوعا آخر مغلقة من هذا الوجه تماما مثل النقران وطبلة الباز (المسحراتي) . محمود أحمد الحفني - علم الآلات الموسيقية .

٣ - الأدوات

وهي في الواقع أدوات تستخدم في الحياة اليومية وتتحول إلى أداة موسيقية عند الاستخدام فقط مثل الهون النحاسي في السبوح والصفحة التي يستخدمها عمال البناء والفلكنة والطريقة التي يستخدمها صيادو قرية شكشوك بالفيوم أثناء الصيد في المراكب وغيرها من الأدوات . ولهذه الأدوات دورها الأساسي غير الموسيقى إلا أنها يمكن أن تستخدم استخداماً موسيقياً ، وذلك انطلاقاً من التعريف الانثوموزيكولوجي للألة ، الذي يعتبر كل ما يستخدمه الإنسان من أجل استخراج الأصوات هو آلة موسيقية - إذا ما جاء الاستخدام مقصوداً - أي أن المظهر الخارجي للألة ليس هو الذي يحدد دورها كألة وإنما استخدامها الاجتماعي الموسيقي هو الذي يحدده (٣) .

الدبكة (٤) آلة إيقاع يدوية شعبية عرفها الإنسان المصري منذ زمن طويل ، واحتضان العازف لهذه الآلة يعطينا الإحساس بانتمائه العريض لها واعتزازه بها فهي التي تعبر عن سماته وفرحه وتستخدمها في مناسبات متنوعة . وتنتشر الدبكة بأحجامها المختلفة في أنحاء مصر وفي معظم بيوت الريف والأحياء الشعبية والتي تعرف باسم الفريحية ويستعين بها الأهالي للضرب عليها في سمرهم وفي احتفالاتهم . ويصاحب الدبكة الفناء والرقص ويستخدمها المحترفون لضبط إيقاع الألحان . وهي عبارة عن أسطوانة فارغة من الفخار قطر فوهتها ١٢ سم تقريباً وسماك جدارها ١.٥ سم يمتد طول الأسطوانة إلى أن يصل إلى ٢٥ سم تقريباً ليبدأ قطرها في الاتساع تدريجياً لينتهي على شكل جرس أو قحح بقطر طوله ٢٣ سم تقريباً ويشد على الفوهة الكبيرة رق من جلده الماعز الرقيق أو جلده السمك .

إن أشهر الوسائل وأسهلها في أحداث الإيقاع هي ما يعرفها الإنسان ويتبعها حينما يستهوي نغم ما أو يندمج مع مجموعة تفتى أو ترقص فما أسهل التصفيق بيديه أو الدق على الأرض بقدميه أو ذلك الصوت الصادر من حناجر الصوفيين أثناء تأديتهم للذكر . والتصفيق مع أنه نوع من المشاركة الوجدانية التلقائية للمجموعة إلا أنه - أي التصفيق يكون شكلاً من الأشكال الفنية المعروفة ويكون مع الدق بالقدين على الأرض تركيبات مختلفة من الإيقاعات المصاحبة للرقص والفناء . ومع وجود التصفيق والدق بالأقدام على الأرض والأصوات الصادرة من الحناجر كوسيلة لتأكيد الوحدة الإيقاعية وإبرازها - توجد أيضاً الإيقاعات الصادرة من أدوات وآلات بأنواع مختلفة متعددة وبأشكال مختلفة شاركت في تكوين أشكال فنية وتصيرية معروفة .

وتنقسم الآلات الإيقاعية الشعبية المصرية إلى :

- ١ - المبرانوفون - آلات الإيقاع الجلدية (Membranofon)
- (١) آلات إيقاعية فخارية : الدبكة بأنواعها
- (ب) آلات خشبية : الدفوف - المزاهر - الطبل البلدى .
- (ج) آلات إيقاعية نحاسية : النقران - طبل البازة .

٢ - الأيديوفون - آلات مصنوعة بذاتها (Idiophon)

- (١) الصاجات .
- (ب) الطقيرة .

(٣) يدخل ضمن هذا التعريف للألة كل أنواع التصديق واللطم على الوجوه والصدور ، إلا أن هذه الوسائل التكتيكية التي تعتبر من آلات الإنسان الأولى ، لا يمكن أن تصنف كما تصنف الإلهامات ، وإن كانت تدرس باعتبارها شكل من أشكال التعبير الموسيقي . شهزاد قاسم حسن - دراسات في الموسيقى العربية - المؤسسة المصرية للدراسات والنشر - ١٩٨١ ص ٥٨ .

(٤) الدبكة : تخضع الآلات الموسيقية في تسميتها إلى عدة تعليقات منها صفة الأداء وكيفية مثل الدبكة ، وتعبير عن الضجيج في صوتها وهو المتعارف عليه عند العامة بالدبكة (يسكن الرء وقطع الباء) . علم الآلات الموسيقية : محمود الحفنى - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١ ص ٢٥ .

المواد التي تصنع منها آلة الدريكة :

الدريكة في الريف وهم يستعملون الدريكة المنسوجة الخيط .

أما في المدن فانهم يهتمون بشكل الدريكة باضافة طبقة من (الجليز) لتعطى لمسانا في شكل الفخار . وهي أكسيدات معدنية عادة ما تكون بنية اللون ويمكن أيضا أن تكون الدريكة مطعمة بالصبغ .

أنواع الجلود المستعملة :

هناك أنواع متعددة من الجلود تستعمل في صناعة الدريكة وأهم الأنواع التي يستخدمها المحترفون في المدن والريف هي :

جلد السمك ويعتبر من أجود أنواع الجلود التي تستعمل ، وجلد السمك ثلاثة أنواع :

(أ) جلد السمك الدقيق .

(ب) جلد السمك الأبيض أو البياض أو جلد سمك بقر أبيض وهو نوع من جلد السمك أكثر تحملا من جلد السمك الدقيق .

(جـ) جلد سمك أسود يملوه بعض الفضاريف وهو أيضا أكثر تحملا من جلد السمك الدقيق .

والثلاثة أنواع تعتبر من أجود الجلود التي تستخدم ، وهي تحتفظ الى حد ما بالصوت لمدة طويلة في الأماكن الرطبة والأماكن غير الرطبة .

وهناك جلد الماعز وهو يستخدم في صناعة الدريكة بأنواعها في الريف لغير المحترفين . ونظرا لتأثر الرق الجلدي للدريكة بالرطوبة ودرجات الحرارة سواء اذا كان جلد ماعز أم سمك فاننا نجد الضاربين عليها كثيرا ما يقربون الرق الجلدي الى مصدر الحرارة لينكمش فتزداد قوة شدته وتعطي صوتا تقيا واضحا وهم يستعملون في ذلك طرقا مختلفة اما عن طريق اشعال النار وتقريب الرق الجلدي منها أو بوضع لبة كهربائية

يصنع الصندوق المصنوع لآلة « الدريكة » من الفخار (٥) وهو الشائع هنا في المدن والريف وهذا الفخار له أنواع منها ما يسمى بالاسواني والاسكندراني والبلدي ، ويصنع هذا الفخار من طين النيل مع صناعة القفل والأواني فتتشكل لتصير على هيئتها المروفة وتحرق في قمائن الى أن تجف وتكتسب لونا بنيا ، ويقوم الصانع (يستقرتها) - أي بتنعيم جدارها وحافتها فوهتها - ثم يجهز بعد ذلك رق من جلد السمك أو الماعز على شكل دائري يتسع قطره بعض الشيء عن قطر الفوهة الكبيرة للدريكة . يوضع هذا الجلد في ماء بارد لمدة زمنية تسمح بأن يصير لينا رخوا فينزع ويجفف من الماء ثم يثقب محيط الرق الجلدي بواسطة ابرة خاصة وتنسج خيوط على محيط الرق الجلدي كله في أن يتدلى منه عدد يتراوح ما بين ١٤ ، ١٨ ، ٢٠ عقدة من الخيط مكونة مجموعات مربعة الشكل أو مثلثة منسوجة على جدار الدريكة الخارجى على أن تكون هي الأساس في شد الجلد الى أن تتمركز في حبل متين دائري ملفوف أسفل الفوهة الكبيرة بحوالى ١٣ ، ١٤ سم (٦) ويسمى ذلك مقبض الجلد . ثم بعد ذلك يلقى (بفراه) من محيطه على محيط الفوهة الكبيرة للدريكة ويتم تثبيته بشد حواله بواسطة الخيوط المنسوجة والضغط عليها على جدار محيط فوهة الدريكة .

وصناعة الدريكة في الريف تختلف عنها في المدن من حيث الشكل ففي بعض القرى يكتفى البعض في صناعة الدريكة بنسج رق الجلد بواسطة (الفراه) فقط دون استعمال لعقد الخيوط المنسوجة . ونرى هذا النوع بكثرة في الريف وخاصة في البيوت ويطلقون عليها الفريجية (٧) وهي أكبر قليلا من حجم الدريكة العادية . وهناك المحترفون في العزف على آلة

(٥) ويصنع الصندوق المصنوع أيضا من الخشب والنحاس كما في تونس والجزائر إلا أن الفخار هو الأكثر انتشارا والفضل هنا لأنه يعطي الصوت الرنان المطلوب .

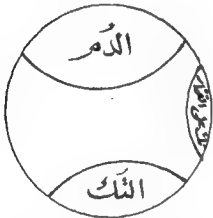
(٦) هذه النسب تختلف مقاييسها حسب حجم الفخار المستعمل .

(٧) وهي تستعمل في المناسبات الشعبية في الريف وتنتج عليها الفلاحات في سماعة يصاحبهن الغناء والرقي والتصفيق والزغاريد .

تبعاً لمهارة العازف من حيث التكنيك وذوقه ،
ووضع الحليات المصاحبة للزففى شكل جميل .

والعازف الماهر يمكن أن يخرج من الدربكة درجات صوتية مختلفة من أماكن معينة من الدربكة أما بالضغط عليها أو إطالة النك ولهم فى ذلك أساليب كثيرة تساعد على تنوع الدرجات الصوتية وتشكيلها فى جمل إيقاعية جيدة .

وهذا الرسم يبين مناطق الدم والتك



هناك (تك) على حافة جلد الدربكة . وهناك تكات على حافة الفخار نفسه (تك) بالضغط على الجلد من خلال اليد اليمنى والضرب باليد اليسرى .

وهناك (دم) (مقلقة) و (دم) مكتومة والدم المكتومة غالباً ماتستعمل فى القفلة .

وهناك (دم) تعطى صوتاً له تأثير صدئ صوتي من صوت الفخار يوضع اليد اليسرى من خلال فتحة الدربكة من أسفل وخروجها فى الوقت نفسه عدة مرات مع طرقات متتالية من اليد اليمنى على الرق الجلدى .

خاصة مركبة على قطعة دائرية من الحديد المطاوع مثبتة على أربعة أعمدة تسمح بدخولها للداخل من أسفل الدربكة ، ولكن هذه الطريقة غير صحيحة لأن مصدر الحرارة الناتج من اللبنة يكون مركزاً فى وسط الرق الجلدى مما يجعل هذه المنطقة عرضة لأن تتمزق بسهولة عند الضرب عليها - لذلك فالطريقة الأولى هى الأكثر انتشاراً .

طريقة الأداء على الدربكة :

توضع الدربكة أفقية على نهاية الفخذ الأيسر أو الأيمن مع التصاق جدارها بالجبهة اليسرى للبطن وتكون واجهة الرقبة الجلدية الى الأمام ذلك اذا كان المؤدى جالساً أما اذا كان واقفاً فإنه يستند على مكان أعلى من مستوى الأرض التى يقف عليها بوضع قدمه اليسرى على كرسى أو على أى مستوى يعلو الأرض ووضع الدربكة على الفخذ الأيسر والتصاق جدارها بالجبهة اليسرى للبطن ويمكن أن يعلق حزاماً فى كتفه كما يحدث فى الريف غير أن الوضع المستخدم فى الأداء فى الطريقة الأولى هو الأكثر انتشاراً .

يستخدم المؤدى أصابع يديه للضرب بها فى أماكن معينة من الرق الجلدى أحدها طرق ثقيل باليد اليمنى وتسمى (دم) (أ) والآخر طرق خفيف باليد اليسرى وتسمى (تك) وتعتبر الخبرة بمعرفة أنسب الأماكن على الرق الجلدى اخراجاً للصوت الواضح هى التى تحدد الفرق بين المؤدى الجيد من غير المحترفين غير أن الأداء على الدربكة فى ريف مصر أو الأحياء الشعبية من المدن لا تتطلب أية خبرة يكفى فقط أن يساند المؤدى أو المؤدية تصفيقاً من المجموعة .

وطريقة العزف على الدربكة واحدة من حيث الدم والتك الا أنها مختلفة فى أسلوب العزف

(أ) العرب القدماء كانوا ينطقون نقرات الإيقاع بلفظ (تن) وما يشق منها بالتشديد أو التحريك تبعاً لاختلاف النقرات فى الكمية والكيفية ، أما المحدثون فى وقتنا هذا فانهم ينطقون النقرات بلفظ (دم) و (تك) ولهم فى إطالة زمن كل واحد من هذين ، حركات من جنس لفظه بالتسكين أو اللامعزهم ينصون النقرات القوية بلفظ (دم) والنقرات الخفيفة والمتحركة بلفظ (تك) .

(كتاب الموسيقى الكبير للفارابى ص ٤٥٠) .

١ - المقدمة ، وهي مقدمة تمهيدية تشترك فيها جميع الآلات الموسيقية .

٢ - تحابيش ، (مقطوعات مختارة من موسيقى الأغاني) .

٣ - عوادي ، وهي تقاسيم عود أو ناي أو قانون أو أكورديون .

٤ - التت انجسراة ، وهي استعراض امكانيات الراقصة من خلال انتقال الرتم من البطيء الى السريع .

٥ - الثوب ، وهو تابلوه غنائي راقص .

٦ - الفاني ، وهو أهم جزء من حيث الايقاع ، فهو نوع من الارتجال الايقاعي تشترك فيه جميع الآلات الايقاعية بترتيب خاص ويقود المجموعة الايقاعية هنا عازف الدربكة الأول مع بقية الآلات الايقاعية التي تمثل الدلهة والدفوف والمزاهر والصماجات والدربكة الثانية بهذا الشكل

المجموعة الأولى

(أ) (الدلهة - الدربكة الثانية - الدفوف)
وحدة ايقاعية ثابتة .

المجموعة الثانية

(ب) (المزاهر - الدفوف) رد على إيقاعات المجموعة الأولى مع الاحتفاظ بنفس الوحدة الايقاعية الثابتة .

(ج) الدربكة Solo الصّافز الأول والذي يقوم بعزف ارتجالات ايقاعية على موازين مختلفة محدثة حوارا مع باقي الآلات الايقاعية الأخرى .

هناك أنواع أخرى من الدربكة تختلف في الحجم وتعرف بأسماء أخرى مثل الدلهة - الفريحية - النقارة أو الثلث الاسكندراني .

آلة الدربكة في الموسيقى التقليدية - والموسيقى الشعبية :

وهي من أهم الآلات الايقاعية الشعبية التي تلعب دورا مهما ، ويظهر دورها بوضوح في الموسيقى الشعبية والشرقية وخاصة عندما تصاحب نوعا من الرقص الشرقي والشعبي بأنواعه .

هذا الوضوح يرجع الى « الفودوم » أو اللالب الموسيقي الذي تكون فيه هذه الآلة تسميد بحرية دون قيود قاعلية الايقاعات هنا غالبا ما تكون مرتجلة خاصة عندما تصاحب نوعا من الرقص الشرقي .

ودور آلة الدربكة في الموسيقى التقليدية تأتي أهميته بعد آلة الرق التي تعتبر ضابط الايقاع ، وقد أدخلت آلة الدربكة في الموسيقى التقليدية كعامل مساعد في إبراز وتضخيم الوحدة الايقاعية الا أن الدربكة اشتهرت بمصاحبتها لفرق « العوالم » الرقصات والموسيقى والرقص الشعبي . وتعتبر آلة الدربكة ضابط الايقاع للمجموعة الفرعية التي ترقص على دقاتها وخاصة الارتجالات التي يعزفها عازف الدربكة والتي تسمى (الفاني (٩)) وهي ارتجالات خاصة تتفق مع حركات الراقصة ويكون العازف هنا حرا غير مقيد في اختيار إيقاعاته التي يستخدمها وهي مختلفة الموازين وتنتهي بإشارة من الراقصة الى العازف بعد حوار ايقاعي حركي بين العازف والراقصة . وهذه الملازمة بين الراقصة وآلة الدربكة اقترنت في شأنها بملازمة (حركية) .

والراقصة الشرقية (١٠) عندما ترقص فهي ترقص على موسيقى من نوع خاص وتنقسم الى أجزاء (١١) تعرف كالآتي :

(٩) الفاني Solo صولو إيقاعات تظهر بمهارة الجازف وإمكانيات الدربكة كآلة ايقاعية مهمة وتصاحب الراقصة من خلال حوار ايقاعي متنوع .

(١٠) يوجد في الريف الجزائرية وهي ترقص غالبا مع وجود الفاني .

(١١) هذه الأجزاء من الممكن أن تختلف من راقصة الى أخرى من حيث الترتيب .

دراسة نقدية للمؤلف الألماني هينك ومتابعة الدبكة :

ينبغي أن نشير في البداية الى نقطة غاية في الأهمية من شأنها أن تشرى هذا الحديث يكمل واحد له من الأفكار والتصورات لكن لا ينبغي اعتبارها رؤية جديدة وانما هي نقطة مهمة في تحويل مسار موسيقانا من الاقليمية الى العالمية بشكل جديد يسمح بأن يكون بداية جادة للاحتفاظ بحضارتنا الوفيرة وإبراز شخصيتها العظيمة .

هذه النقطة هي تلاقى وانسجام المدرسة القومية الشرقية وفنون التأليف الغربى . والتي يمثلها في مصر عدد من المؤلفين الموسيقيين المحدثين اتجهوا بدافع من القومية الى خلق ما يمكن أن يسمى لغة موسيقية (ثالثة) (١٢) فهم يخضعون مفاهيم التأليف الغربى وأساليبه البوليفونية والصياغة (Forms) للمناصر اللحنية (المقامية) والابغائية والحالية الراسخة في تراثهم التقليدي والفولكلورى لتكون تصيرا أقرب لروح الشرق .

فالموسيقى بهذا المفهوم لا يمكن اعتبارها وسيلة ترفيهية أو ثانوية عند عد الأشياء التي تمثل الحد الأدنى من احتياجات الفرد اليومية . فالخبز والاسطوانة شعار استقر منذ زمن طويل في سلوك كثير من الشعوب وليس صدفة أن نجد الاشكال التي تتخذها تصانيف الأنظمة السائدة في الدول التي تنتمي اليها هذه الشعوب على اختلاف ألوانها هي نتاج مذهلة بالفعل من حيث ما أدت اليه من تطور شامس في شتى نواحي الحياة ، والموسيقى بهذا المعنى ، لها دورها

الفعال الذى لا يمكن اغفاله في توظيف الخير في الانسان ودفعها لتجسيد المعاني السامية لديه . وتمثل هذه المدرسة البوليفونية الجديدة . تطورا حديثا ومهما في عالم الموسيقى الفنية في مصر والتي يمثلها جمال عبد الرحيم وحليم الفسح ورفعت جرائنه وعزيز الشوان وعطية شرارة .

ولقد داعبت الدبكة المؤلف الموسيقى الألماني أستاذ الايقاع سيغفريد فينك Siegfried Fink وهو من أشهر أساتذة العالم في الايقاع ، ولقد كتب للدبكة سويت Suite متتالية (صولو - Solo) . ولقد حاول المؤلف أن يصيغ كل ما عرفه عن آلة الدبكة ، فلقد أعجب بها إعجابا شديدا ، وجذبه ايقاعاتها الشعبية فبدأ في دراسة الآلة ، وكل ما يتعلق بها ، ثم كتب هذه المتتالية والذي وفق الى حد كبير - وهو المانى الجنسية - في إبراز امكانيات الآلة من حيث الكتابة الايقاعية لها .

وتتكون المتتالية من ثلاث حركات

- صليت عليه . ميزان 7/8

- الريداني ميزان 8/4

- الأزهر ميزان 10/8

لقد اعتمد المؤلف الألماني فينك على وحدات أساسية في الموازير ثم قسمها بتبادل النقرات داخل المازورة الواحدة ليشكلها بأشكال ايقاعية مختلفة مستخدما الحليات والزخارف الايقاعية ومحتفظا بالميزان الأساسى نفسه .

(١٢) الدكتور سحرة الخول - الارتجال وتعالينه في الموسيقى العربية (مجلة الفكر) - العدد الأول - ابريل -

مايو - يونية ١٩٧٥ م ص ٣٠ .

(١٣) Solo Far Percussion Siegfried Fink.

الحركة الأولى

وتبدأ بميزان 7/8 ثم يتغير بملح ١٦ غازورة الى ميزان 13/8 (٨ موازير ثم نرجع الى الميزان نفسه 7/8

(١) الحركة الأولى 1. salih tajai

تقسم الوحدة الأساسية على عدة أشكال

Slagfried Fink

الوحدة الأساسية 176

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦

2x Improvisation

الحركة الثانية

تبدأ بميزان 8/4 (٨ موازير ثم يتغير الى ميزان 4/4 (١٦ مازورة) ثم نرجع الى الميزان نفسه

2. maridani

تقسم الوحدة الأساسية على عدة أشكال

الوحدة الأساسية 120

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦

وتبدأ بميزان 10/8 وتستمر بالميزان نفسه (٤٨ مازورة) من خلال استخدام الوحدة الأساسية نفسها وتقسيمها وتبادلها أزمنة النقرات وتقديم بعضها وتأخير بعضها . ولقد اهتم المؤلف الألماني بالحليات والزخارف التي تناسب شخصية الدبكة واستفاد بالشكل نفسه والقلب (القاضي) من زاوية الارتجال القائم على الحليات والزخارف حيث الإقاعات ، فمتتالية فينك متنوعة وتبدو مرتجلة ولكنها محسوبة ومكتوبة بدقة متناهية وقرينة إلى إقاعاتنا المصرية ، ولكنها لم تفجر كل إمكانيات آلة الدبكة والتي تعتبر من الآلات التي ترتبط بالحركة وقائمة على عنصر الارتجال والتي تغطي إمكانيات صوتية متعددة يمكن الاستفادة منها .

والدبكة لها أسلوب خاص في العزف عن طريق الأداة وأسلوب تعامل العازف مع الآلة والتي لها أكثر من (وضع) أو موضع في أسلوب العزف عليها « انظر الصور » .

ومن هنا يتضح أن الدبكة لها أوضاع كثيرة تساعد على خروج الصوت بدرجات صوتية كثيرة مختلفة وإذا كان (فينك) يحاول أن يكتب للدبكة في أسلوب مزج فيه الزخارف والحليات لهذه الآلة بنظام أكاديمي دقيق فانه ينقصه هنا الامام الكامل بأسرار الآلة والمعرفة بجميع الأوضاع التي تستخدم فيها ، من حيث التكنيك الشعبي والتكنيك المحترف للآلة وأساليب العزف المختلفة .

١٣٢ الوحدة الأساسية

٣. al-azhar

تقسيم الوحدة الأساسية على أشكال

عربات الباعة في الموالد والأسواق مع تطويرها بحيث تتحول العربات نفسها إلى مسرح شامل - لجميع فنون العرض الشعبي من أراجوز وخيال الظل وصنفوق الدنيا ومسرح للآلات الشعبية الموسيقية وتستخدم العربية كخلفية بانورامية للمعرض ، وتستخدم أجزاء منها ديكوراً متحركاً وبها صحارتان للاكسسوار .

تجاربى الذاتية مع الآلات الشعبية الموسيقية من خلال النواما

تجربة مسرح العربية الشعبية (بولندا ٨٤/٨٥):

بعد تجارب ودراسات ميدانية قمت بها فى قري ومحافظة مصر ومن خلال عدة عروض تجريبية توصلت الى ابتكار وتصميم فكرة عربية شعبية (١٣) خاصة متنقلة مستوحاة من أشكال

التجربة الأولى :

الذى يهتم بالآلات الموسيقية الشعبية الهندية
ويجيد العزف عليهما • والعازفة الموسيقية
البولندية **بوركوفيسكا باتا** Borkowska Beata
ولقد كونا معا دراما موسيقية تعتمد على الآلات
الموسيقية الشعبية المصرية والهندية والبولندية •

التجربة الثالثة : تجربة الدبكة (القاهرة -

قاعة منف ١٩٨٧ م) المسرح الصوتى ، وهى
تجربة تعتمد على توظيف الأصوات دراميا ، من
خلال امكانيات آلة الدبكة الصوتية المتأصلة فى
وجداننا الشعبى ، مع استخدام أدوات الحرفيين
وأدوات تستخدم فى الحياة اليومية مثل الهون
النحاسى والمخرطة والشاكوش والمنشار وقوس
المنجد وغيرها ، فى محاولة لاجاد المعادل الصوتي
المركب للآلة والأدوات من خلال بناء دراما من
مفردات مرئية وسمعية •

وارسو - زامش (بولندا) ١٩٨٥ م • قمت
بعمل تجربة موسيقية من خلال مسرح العربة
الشعبية لتقديم آلاتنا الموسيقية الشعبية
المصرية من خلال دراما شعبية تغطى مراحل
الانسان وطقوس كل مرحلة من المهد الى اللحد
وهى تعتمد على الحوار الموسيقى مستعينا ببعض
الأدوات البيئية التى تستخدم فى الحياة اليومية
مثل الهون النحاسى الخلخال والصاب الأطفال
الشعبية •

التجربة الثانية : (وارسو - بولندا - ١٩٨٥)

شاركنى فيها الباحث والمؤلف الموسيقى
البولندى **يورك ترونسكى** Jurek Tronski



الباحث فى أثناء عمل تجربة موسيقية من خلال مسرح العربة ، وارسو - زامش (بولندا) ١٩٨٥ •

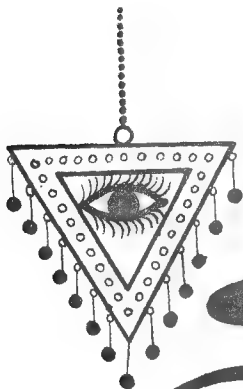
(١٤) راجع ، عبد الفتى داود ، الدبكة والتجريب ، بحثا عن مسرح شعبى مصرى ، مجلة الفنون الشعبية ،
المعد ٢١ ، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ، ١٩٨٧ القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب •



المؤلف الموسيقي البولندي يورك ترونسكي في أثناء مشاركة الباحث في تجربته الموسيقية ، وارسو ، بولندا ١٩٨٥

المراجع

- ٦ - مقالات نشرت بجريدة المساء حول الآلات الموسيقية الشعبية في مصر ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ (عبد الملك الخميسي / محمد عمران) •
- ٧ - لقاءات فيديائية بالقاهرة وقري ومحاظلات مصر •
- الشرقية (تلاك - الصوفية - كفر صقر) ٨٠/٧٩
- القيوم (شكشوك) ٨١/٨٠
- سوهاج (البلينا) ٨٢/٨١
- المنوفية (الرمالى - قويسنا - طه شبرا - شبرا بخوم - الباجور - شبين الكوم) ، ٨٣/٨٢
- ١ - الموسيقى الكبير (الفارابى) تحقيق - غطاس عبد الملك خضبة مراجعة د / محمود أحمد الحفنى دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة - بلون تاريخ •
- ٢ - كتاب مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة ١٩٣٢ م المطبعة الأميرية ١٩٣٣ م
- ٣ - المصريون المحدثون أدوارد وليسم لين - ترجمة عدلى طاهر نور - دار النشر للجامعات المصرية •
- ٤ - وصف مصر - علماء الحملة الفرنسية ترجمة زهير الشايب - المجلد التاسع - مكتبة مديونى القاهرة ١٩٨٦ م
- ٥ - المجلة المرفقة بامسطوانات الأغاني والموسيقى الشعبية في مصر - جمع : تيريو الكساندرو ١٩٦٧ •



الكسد والرقبة

في

المعتقد الشعبي

محمد عبد السلام إبراهيم

يعد الاعتقاد في الحسد سمة من أوضح سمات الوجدان الشعبي المصري ويقوم أساسا لكثير من المألوفات والممارسات الشعبية التي تشكل جزءا مهما من سلوك الإنسان المصري • ويرتبط الحسد عادة بالعين والنقر ، فإن أصابت الواحد من العصابة مصيبة صغيرة كانت أم كبيرة فسيبها « عين وصابتة » • فالعين عندهم « تودى الرجل القبر » والجمال القدر « ، وتخرق الحجر » ، وإن الحسد حق ، فقد ورد ذكره في القرآن الكريم فقال تعالى « ومن شر حاسد إذا حسد » •

والحسد صفة يتصف بها بعض الناس في المعتقد الشعبي ، فهناك دائما من يعتقد « أنه حساد » وإن عنه نقره نقر « وتراهم لذلك يتوقونه ، فيتحاشون المرور عليه ويحرصون على ألا يدخلونه بيوتهم ، أو يطلعونه على أولادهم وأموالهم • ويصل الأمر إلى حد الاعتقاد أن الإنسان قد يحسد ماله فيقولون : « ما يحسد المال إلا أصحابه » والمال والعيال من أكثر ما يتعرض للحسد في المعتقد الشعبي •

الراس والجنين وهي تجدد في عين فلانة أو فلان
 « فيتحرقون ويجوز به تجديد النسوة والرجال الذين
 يظن أن منهم « الجاحد » حتى تبطل « العروسة »
 بالنفوس ثم تأخذ الملح والفكوك والبخور
 والشبة والعروسة فتبضع عليها يمينها ،
 ويكون قد تم وضع الطفل الجسود على حجرها
 في وضع النائم فتروج تمر بقبضة يدها على
 جسده ، بادئة من رايه وهي تردد الصيغة القولية
 للرقية حتى تنتهي ، ثم يجري إشعال النار في
 « القش » الذي سبق جمعه ، وتلقى « الرقية »
 ما في قبضتها في النار فيحترق ، ثم تقوم بجمع
 بقاياها وتترك بها كسب الطفل الأيسر ، وبعد
 ذلك تقوم بوضع تلك البقايا ومعهما قطعة من
 القنود الممدنية في منديل وتلفها وتربط عليها
 ثم تعطيه لمن يذهب به وقت مغيب الشمس إلى
 مفترق طرق فتلقى به من خلف ظهرها وتعود ،
 ويجب عليها ألا تكلم أحدا أثناء ذهابها وعودتها
 وترك الطفل ليلا لا يقبله أحد من أهله ،
 وتكرر هذه العملية ثلاث مرات متتالية في ثلاثة
 أيام .



« وكما ليشتهر بين العامة من انصفت بالحنن ،
 اشتور بينهم من انصفت بالقدره على القيام بـ
 « الرقوة » وهي العلاج الناجح لشر الصفة .
 فتجود بينهم الرقية « التي في » يدها الشفا «
 ياذن الله » . وتقوم « الرقية » بدور مهم في هذا
 المجال ، وما يدل على أهميتها أنهم يدعسون
 بالشر فيقولون « جاك عين وقلة رقية » .

ويبدو أن « الرقية » كانت معروفة منذ زمن
 بعيد كوسيلة للشفاء من الأمراض ، فقد ورد أن
 « إيزيس قد جاءت ولدها حورس وهو في مخبئه
 ووجدته ميتا وقد لدغته عقرب ، وأشفق عليه
 ربح إله الشمس فبعث إليها نوت ليعلمها رقية
 ترد بها الطفل إلى الحياة ، وما كادت إيزيس
 تبطل بالكلمات التي عليها إياها إله حتى خرج
 إليهم من جسيم حورس وريت إليه الروح » (٧) .

والقد عزفت الرقية عند العرب القدماء
 بالأخوة « فقد ورد أن « الأخوة » بالضم : رقية
 تأخذ العين ونحوها كالسحر ، أو حرة يوحى
 بها النسب الرجال من التأخيد ، آختمه
 « رقاء » (٤) .

وكما كانت الرقية معروفة لدى المسلمين ، فقد
 ورد في صحيح البخاري عن عائشة رضي الله
 عنها قالت : « أمرني رسول الله صلى الله عليه
 وسلم أن أمر أن يستوفى من العين » في « عن
 أم سلمة رضي الله عنها أن النبي صلى الله عليه
 وسلم رأى في بيتها جارية في وجهها سفة فقال
 استرقوا لها فان بها سفة » (٥) .

« الرقية » كما يمارسها العامة ركنان : ركن
 عيني ، وركن قولي : الركن العيني : يقومون
 بجمع قدر من القش من أمام سبعة بيوت تخيط
 بيوت الجسود ، وذلك في الفترة التي تنسحق
 مغيب الشمس ، « صفار شمس » ويجب على
 من تقوم بهذا الأمر ألا تكلم أحدا أثناء ذهابها
 وعودتها ، ثم يلقى بقدر من « ملح الطلع »
 والفكوك ، « البخور » ، « قطعة من الشسفة
 » وقضبانة من الورق « فتقوم الرقية بتشبيك
 قضبانة الورق « على هيئة عروسة » ثم تأخذ به
 بالرقية « وتأخذ في وحن تلك العروسة في مكان

ذلك أن القش « يمكن اعتباره اثراً من آثار الاشخاص الذين يظن أن « الحاسد » واحد منهم ، فقد يكون من نفايات بيوتهم وقد يكونون لاسوه أثناء سيرهم ، أى أنه شيء كان متصلاً بهم بصورة من الصور فإذا ما الحق به الأذى فانه يصل الى أولئك الذين كانوا متصلين به بالتبعية ويرتكز هذا الفعل على ما يطلق عليه السير جيمس فريزر قانون الاتصال أو التلاصق اذا يقول : « اذا حللت مادة الفكر التي يقوم عليها السحر فيحتمل أن نجدها تنحصر في مبدأ من اثنين ، الأول هو أن الشبيه ينتج الشبيه .. » والثاني هو أن الأشياء التي كانت متصلة بعضها البعض في وقت ما تستمر في التأثير بعضها في بعض من بعيد بعد أن تنفصل فيزيقياً ويمكن أن نسمي المبدأ الأول ، قانون التشابه « وأن نسمي المبدأ الثاني قانون الاتصال أو التلاصق » ومن المبدأ الأول ، يستنتج الساحر أن في استطاعته تحقيق النتائج التي يريدونها عن طريق محاكاتها أو تقليدها ، ومن المبدأ الثاني يستنتج أن كل ما يفعله بالنسبة لأي شيء مادي سوف يؤثر تأثيراً مماثلاً على الشخص الذي كان هذا الشيء متصلاً به في وقت من الأوقات ، سواء أكان يؤلف جزءاً من جسمه أو لا يؤلف « (٧) .

الركن القوي للرقية :

تقوم الكلمة بدور مهم في عملية الرقية ، فهي نصاب الفعل ، وقد تقف عنه في بعض الأحيان فتقوم بالدور كله ، اذ يكفي بمجرد امرار كف الراقية على جسد المحسود مع تلاوة الصيغة القولية للرقية ، ويبرز هذا الأمر الاعتقاد في أن الكلمة تملك طاقة تأثير هائلة ، يقول أحمد وشندي صالح : « نقرأ منظومات السحر فنحس أن ثمة فكرة كبيرة تمتشى خلالها أن الكلمة هي القوة التي يستطيع بها الانسان أن يقهر القسوى المناهضة له أو الخارقة .. » وبمعنى آخر فالقول يعني الفعل ، وتلك مرحلة بدائية من التفكير تصورها اللغات في نوحها ، فالعربية مثلا مرت بنفس المرحلة على ما يحدثنا ابن الأثير حين كان الفعل « قال » يعني حدوث شيء ، ويعني أيضا في الوقت ذاته الاخبار عنه ، ولو رجعنا الى الديانة البدائية ألقينا أن « الكلمة » كانت أداة

للفي العادة ما أن تلقى قطعة « القبية » الى النار حتى تنصهر ، فإذا ما خبثت النار فان « الشبيه المنصهرة » تتجسد متخذة شكلاً ما ، فيلتقطونها ويروحون يتأملونها ، ويعقدون الشبه بين الشكل الذي اتخذته وبين واحد أو واحدة من أولئك الذين حامت حولهم المشكوك ، وكان قطعة القبية قد اتخذت صورة « الحاسد » . ويدرك من يتأمل هذه الممارسات انها ممارسات سحرية تستهدف ازالة الأذى الذي لحق بـ « المحسود » وذلك بالعمل على تدمير « الحاسد » اعتقاداً بأنه يتدمير المؤثر وإزالته يزول الأثر الذي أحدثه ، ويتمثل هذا الأمر بوضوح في صنع « العروسة الورقية » والقيام بوخذ عينها بالابرة ، فتلك العروسة تمثل « الحاسد » وما يلحقها من تدمير هو ما يراد ايصاله اليه ، وينتمى ذلك الفعل الى ما يعرف بالسحر التشاكلي ، أو سحر المحاكاة « الذي يقوم على أساس الاعتقاد بأن الشبيه ينتج شبيهه ، يقول السير جيمس فريزر ، « ربما كان أكثر صور استخدام مبدأ التشابه « الشبيه ينتج الشبيه » شيوعاً وانتشاراً في المحاولات التي يقوم بها كثير من الناس في مختلف العصور للاحاق الأذى والدمار بأعدائهم عن طريق إيداه أو تدمير صورهم اعتقاداً منهم بأن ما يلحق بالصوره من شر وضرر يلحق بصاحبها ، وأنه حين يتم تدمير الصورة يموت الأصل بالضرورة ، فلقد قامت هذه الممارسات منذ آلاف السنين عند سحرة الهند القديمة ، وبابل ، ومصر ، وكذلك في بلاد اليونان وروما ، كما انها ما تزال شائعة حتى الآن عند الجماعات الهمجية . » في استراليا وأفريقيا واسكتلندا ، فالهنود الحمر في أمريكا الشمالية يعتقدون أن رسم صورة الشخص في الرمل أو الطين ، أو الحصول على جزء من جسمه ونخسة بقطعة حادة من الخشب ، أو الحاق أي نوع من الأذى به يستتبع الحاق أذى مماثل بالشخص ذاته الذي تمثله هذه الصورة » (٦) .

كما تتمثل الممارسات السحرية فيما يقومون به من جمع « القش » من أمام مسبعة بيوت ، ثم احراقه ضمن ما يتم احراقه من أشياء

الآلهة ، سخروها في خلق العالم ، ذكر موسى ما دونه الفراعنة منسوباً الى الاله آتون وع هو : « خلقت كل الاشياء مما يخرج من فني عندي » لم تكن ثمة سماء ، ولا ارض ، ولما كان السحر قزوين الدين البدائي ، لذلك اعتمد « الكلمة » وسيلته الاولى وشاع المعتقد بان الرقيصة او التمزية او القسم يجبر القوى الخفية على ان تطيع الانسان » (٨)

وتعد الصيغة القولية للرقيصة جزءاً من المائورات الشعبية ، يقول الكزاندرو هيجرسي كراب : « نطوى الرقى والتماييد تحت غالم السحر ، واما ما يتصل باساسها الروحي فسوف نعود لمناقشته في فصل قادم ، ولكن يحسن بنا ان ننبه - هنا - الى أننا اذا طرحنا جانباً معناها السحري ، ودلالاتها السحرية وجدناها جزءاً من المائورات الشفافية ، فهي خلق ايسهه الالهين الشسبي ارضاء لمواقع فنية محددة ، شأنها في ذلك شأن الاغنية الشعبية ، والاغنية الشعرية القصصية » (٩)

نصوص من الرقيصة :

نهي (١)

« بسم الله الرحمن الرحيم ، الاولى بسم الله : والثانية بسم الله ، والثالثة بسم الله والرابعة بسم الله ، والخامسة بسم الله ، والسادسة بسم الله ، والسابعة بسم الله والتامنة فرقت عيني وعين خلق الله على الله ، رب المشارق ، رب المغارب ولا يغلب الله غالب »

انا يرقى ولا يعرفش ، ربي ياخذ بيدي ، العين العلية الخائنة الرديئة قابلها سيدنا سليمان في البرية ، تعوى عوى المدياب ، تبيع نبيس الكلاب ، قال لها اطلعي يا عين يا مؤذيه ، ياللي اذيتي ولاد الناس ، لاحطك في بحر غطاس لا ينحاس ولا ينداس ، واحبك عليكي بالزيق والرصاص ، قالت : خذ عليه عهد الله ، والخاين يخونو الله ، لا اطلع لها بلد ولا اجيلها ، والعين عنك تفترق كما افترق الندى عن جميع الورق والعين عنك تفتريق كما افترق الندى عن جمع

الجريد بحق سيدي بكر الصديق ، وبنا يفك عنك الهم والغم والضيق ، ججارد ججارد من كل عين سارحة والعين عنك بارده ، رقيتك واسترقيتك من عين امك ، ومن عين ابوك ، ومن عين القوم الى شافوك من بعيد ومن قريب ، ولا صلوش على النبي الحبيب لا صلى الله عليهم وعلى والديهم يا عينهم ارتدى ليهم ، لعنة الله عليهم

عين المره فيها شرهه ، عين الراجل فيها مناجل ، وعين البنت فيها خشيت ، وعين الولد فيها وتد

رقيتك من عين الجاره الحاسده المكاره ، الى تطل على جارتها وتقول يا جاره انت بخير وخير

تطلع العين اللثيمه بقدرة الله القوية ، ويكعبه الله المبني ، ججارد ججارد من كل عين سارجه العين عنك بارده ، المره بشوش والرجل عيسى والضيف محبذ والطبيب عدسي ، بحق صورة تبارك ، وصورة يس ، وآية الكرسي ربنا يفسك عنه الهم والغم والعكس

بسم الله الرحمن الرحيم ، قل هو الله احد ، الله الصمد ، لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً احد (تكرر ثلاث مرات)

بسم الله الرحمن الرحيم : قل اعوذ برب الناس ملك الناس (ثلاث مرات)

قل اعوذ برب الفلق من شر ما خلق (ثلاث مرات)

نهي (ب)

« بسم الله الرحمن الرحيم ، الف. بسم الله الرحمن الرحيم ، بسم الله توكلت على الله ، واعتصمت بالله ، وبصلت أمري الى الله ، بسم الله الرحمن الرحيم ، ياهاذي بكل حديدي يا مانع كل رزيه ، يمنع عنك النظره القويه ، بقدرة الله العلية بسم الله الرحمن الرحيم ، رب المشارق رب المغارب ، ما يغلب الله غالب ، رقيتك من كل عين شهله ، من كل عين زرقه ، الله عليها وعلى والديها ، يجعل مصارينها بنات وجليها ، الى

نص (ج) :

« بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ » . الأولي بِسْمِ اللَّهِ
الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ، والثانية بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ
الرَّحِيمِ ، السابعة بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ،
لا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم . النبي ارقه
واستقره من كل عين شهقه ، رقيتك من غير
المره ، أحد من الشرشره رقيتك من عين الولد
أحد من الولد ، رقيتك من عين البنت أحد من
الخشب ، رقيتك من عين حبله بكريه ، ومن عين
عاقب مشقه ، رقيتك من عين أمك ومن عين
ابوك ، ومن عين القوم الى شافوك ، ولا صلوص
على النبي ، لا صلى الله عليهم ولا على والدهم ،
حسبي الله ونعم الوكيل فيهم ، فترد عينهم ليهم
يا كعب بلا شعر ، يا يرب بلا قم ، يا كافي كل
كفيه ، يا عالم بالاسرار الخفيه ، يكفيك شر
الرديه .

العين قابلهما سيدنا سليمان في البريه ، تنبح
نبح الكلاب ، وتغوى عوى الدياب ، قال لها
خفيتي من الله ما نجيتي ، لأحطك في قم نجاس
وأشاور عليك بالزريق والرصاص ، وأحطك
يا عين في بحر لا ينفاس ولا يتداس .

فقلت يا سيدنا سليمان ، يا حبيب الله ، أحد
عليك إهدك واحد الله ، ان العرش يسبت والرب
يعبد . وكلنا تصلى على عروس القيامة محمد ،
لا اله الا الله في العرش دارت ، لا اله الا الله في
السماء نارت ، لا اله الا الله عن الحسود غارت ،
الشر عنك افترق كما افترق الندى عن الورق
النور النور يا مدير الأمور كما دبرت التحجاج
في بيت الرسول .

ربان الله كريم في مكانه حكيم ، يحيى المظالم
وهي رميم ، قصص الكافي بقلب صافي ، كفاي
الكافي وهو الكافي ، تكرر ثلاث مرات .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ، قل أعوذ برب الفلق
من شر ما خلق الخ الآية وتكرر ثلاث مرات ،
ولا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم (١٧) .

ملاحظ من يتأمل هذه النصوص ما يأتي :-
وجه أنها ذات بناء في واضح ومحدد .

شافوك ونظورك ولا صلوص على النبح الحبيب
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ، الأوله بِسْمِ اللَّهِ ،
والثانية بِسْمِ اللَّهِ ، والثالثة بِسْمِ اللَّهِ ، والرابعة
بِسْمِ اللَّهِ ، والخامسه بِسْمِ اللَّهِ ، والسادته بِسْمِ
اللَّهِ والسابعه بِسْمِ اللَّهِ تقلع عين خلق الله ،
ولا حول ولا قوة الا بالله العظيم .

عن الضيف أحد من السيف ، عن الرجل
أحد من المناجل ، لقاهما سيدي السيد سليمان
فهر البريه ، تنبح نبح الكلاب ، قال لها رايحه
في يا عين يا عين يا حايته يارديه .

قالت رايحه لي حبا والي ديا ، والي لا أعرف
له أم ولا أبا .

قال لها : اخي ما خفيتي من النار ميلا
نجيتي ، لا وديكي بحر لا ينفاس ، ولا يتداسي ،
واحلق عليك بالزريق والرصاص ، قالت : خد
عليه عهد الله سيدي السيد سليمان لا أجونك
فهر عيشه ، قال لها باطلا بطل ، قالت لا أضر
عريس في رفته ، ولا راجل في جليسته ، قال
لها باطلا بطل ، قالت لا أضر بهم في دياطو ،
ولا صغير في قماطو ، قال لها باطلا بطل ،
سيدي النبي رفي ناقتي من عين جاعته ، كانت
أكبر ضيحت تسمى ، كلب عليها وشريت مياها
واتكلت على مولاها ، بقدره الله العلي العظيم .

يا يرب بلا قم ، يا كعب بلا شعر ، زال عنك
الشير والفرق ، كما افترق الندى من على الورق ،
زال عنك الشر وطار ، كما طار الندى من على
النبيل .

افترق يا نفس ، افترق يا عين ، افترق
يا فكر ، المره يشوشه والرجل عسى ، يحق
النبي وآية الكرسي ، افترق يا نفوس بقدره الله
اللي العظيم .

الفاتحه لشهيد النبي والامام علي ، والامام
الشافعي قاضي الشريفة . وأوليت الله جميعا
والأربعه الأقطاب ، والأربعه الانجاب ، والأربعه
خلائف الكتاب ، يصادوك ، ويأشوك ، ويشيلو
عنك النفس والتكش بقدره الله العلي العظيم .
الفاتحه لهم تقرأ الفاتحه بعد وصل الله عليه
وسلم يتلى بعد الصلاة راجح

- أنها تتميز من حيث الأسلوب بسمات فنية معينة .

- أن لها محتوى ومضمونا محددا .

- أنها تعكس بجلاء شخصية الراوية ، وتظهر مدى تأثيره على النص الذي يرويهِ .

فمن حيث البناء الفني للرقية ، يلاحظ أن لها بداية ووسط ونهاية فهي تبدأ عادة بالبسلة تتكرر سبع مرات ، وتنتقل بعد ذلك الى سرد قصة الحسد والعين والاستشهاد على وجودهما بشواهد متعددة ، وذكر الأهداف التي تصيبها العين والأشخاص الذين يمكن أن يقوموا بالحسد ثم تأخذ الرقية في العمل على إزالة أثر الحسد عن المحنود ، وبعد ذلك تأتي النهاية أو الخاتمة التي تتمثل في قراءة فاتحة ، أو المودتين ، والصلوة على النبي .

أما أسلوب الرقية فيتميز كما هو واضح بالجمل القصيرة المسجوعة ذات الإيقاع الجواشع ، العين العينية الخائنة الرديه ، قابله سيدنا سليمان في البريه . الخ .

ويلاحظ أن المحسنات في الرقية لا تأتي من قبيل الصنعة والتأنق اللفظي ، وإنما تأتي لتؤدي دورا مهما ، فالجمل القصيرة المسجوعة تكون إيقاعا واضحا يعمل على تهئية جو الممارسة بحيث يصير أدمى الى الهدوء والاسترخاء وتقبل الأيحاء وهذه أمور ذات خطر وأهمية في الممارسة ، كما يتميز أسلوب الرقية بتلك التشبيهات ، ذات الدلالة ، والعين عنك تفرق ، كما افرق الندى عن الورق ، والتشبيه هنا يقوم كذلك بدور مهم في الممارسة ، فهو يقوم بمحاكاة الحالة التي يراد حدوثها للمحسود ، ويتسق هذا وما سبق إيرادُه من سحر المحاكاة ، والمحاكاة هنا تهدف الى أن تتحول الكلمة الى قول ، فتفارق العين وتختلجها المحسود ، كما يفارق الندى أوراق الشجر ، ويقوم هذا شاهدا على طبيعة الكلمة في الرقية ، وأنها قوة فاعلة ، وأنها على حشد قول الدكتور / نبيلة إبراهيم « كالجنوب تزرع وينمو منها النبات ، فإذا خفنا - على سبيل المثال

- من أمر فأننا نطق فقط بكلمة أو عبارة هي بمثابة تمويقة مثل عبارة «أعوذ بالله من الشيطان الرجيم» كما أننا اذا كنا نؤجل في أمر فأننا نقول بتأول بسيد ، انشاء الله ، فالكلمة هنا ينمو عنها شيء أكثر غير مجرد الكلمة نفسها ، وهذا الشيء يهدف اما الى حايثنا مما يفرنا ، واما الى تقوية الأمل في نفوسنا ، (١٣) .

وأما مضمون الرقية فيتكون من عناصر فرعونية واسرائيلية واسلامية، وتعد حكاية العين مع سليمان من أبرز عناصر مضمون الرقية ، فهي الشاهد على أن العين حقيقة ، وأنها تفعل الأفعال ، وتقول إحدى الروايات الشعبية أن نبي الله سليمان بن داود عليه السلام « رأى عجوزا شبطاء زرقاء العينين ، مقرونة الحاجبين ، خفيفة الساقين ، ناشرة شعرها ، فاتحة فمها يخرج منه لهيب النار ، تقش الأرض بأظفارها تقطع الشجر بصوتها فقال لها « هل أنت أنسية أم جنية ؟ فاني ما رأيت أقيح منك ، فقالت أنا أم الصبيان متسلطة على بني آدم وبنات حواء ، فإذا دخلت البيت أصبح فيه ضياح الديك وأتبخ فيه نبح الكلاب ، وأتمثل لهم بكل الأمثال ، وأعقد الأرحام وأفنى الأولاد وهم لا يعرفون » (٢٤) وتضفي الحكاية فتحة المصائب التي تنزلها أم الصبيان بالناس وتنتهي الى أن السيد سليمان بن داود « عليه السلام » قبض عليها . قبضة شديدة ، وقال لها يا لعينة لم تخرجي عن يدي حتى تعطيني عهدا وميثاق عن بني آدم وبنات حواء . . والا لقطعتك بهذا الحسام ، فقالت يا نبي الله خذ علي اليهود . . وأن من كتبها أو علقها في محله . . لم أضرها شيء » (١٥) .

ويظهر بوضوح الشيء بين حكاية أم الصبيان مع سليمان ، وحكاية العين مع سيدنا . وردت في الرقية ، ولقد أورد أبو بكر أحمد بن إسحق الدينوري حديثا عن الرسول محمد عليه الصلاة والسلام جاء فيه . . أخبرني أبو يعلى . . أنه سمعنا جبارة ابن المفلس ، حدثنا يحيى بن العلاء عن مروان بن معاوية عن طلحة بن عبيد الله العجلي عن حسين بن علي ، رضي الله عنهما قال : قال

ان النبي صلى الله عليه وسلم ، كان يعوذ اهله ،
يمسح بيده اليمنى ويقول « اللهم رب الناس
اذهب الباس ، اشفه وانت الشافي ، لا شفاء
الا شفاؤك » شفاء لا يغادر سقما » (١٩) .

ويبرز مضمون الرقبة التصور الشعبي
لماهية الحسد ، فالחסود « منظور أى مصاب
بأثر « نظرة » ولهذا يقولون « افترقى يا عين »
وهو منقوس « أى مصاب بأثر « نفس » ولهذا
يقولون « افترقى يا نفس » وهو مفكور فيه .
أى - مصاب بأثر « فكر » ولهذا يقولون « افترقى
يا فكر » .

فالحسد بحسب هذا هو تأثير سلبي يصيب
الانسان بفعل « نظرة » او حالة نفسية « او
فكر » ويعكس هذا الاعتقاد خطورة واثار
طاقات الانسان النفسية والفكرية . ويظهر
بوضوح انعكاس شخصية « الراوية » على نص
الرقبة وتأثيره فيه ، اذ يتضح من مقارنة نصوص
الرقبة انها تتسم بسمات مشتركة ترسم لها
صورة خاصة وتشير الى أنها ذات أصل مشترك
انحدرت منه كل النصوص التي تروى ، والتي
تختلف فيما بينها من حيث حجمها ، وترتيب
عناصر المحتوى ، ومن حيث اللغة أو الأسلوب ،
الأمر الذى يعكس قدرات الراوية : ذاكرته ،
ثقافته ، وذوقه الفني ، ويؤكد أنه ليس مجرد
حامل ومؤد للباطور الشعبي ، وانما هو مبدع
له أو مشارك فى إبداعه كما يقول يورى
سوكولوف » (٢٠) .

رسول الله صلى الله عليه وسلم ، من ولد له
مولود فأذن فى أذنه اليمنى وأقام فى أذنه
اليسرى ، لم تضره أم الصبيان » (١٦) . ولعل
أم الصبيان أن تكون صورة من صور الام
الكبرى مثل « أمان الغولة » تلك الصور المتعددة
التي وردت فى التراث الشعبي ، والتي تبدو فى
بعضها خيرة ، وفى بعضها الآخر شريرة ، فنجد
فى الأساطير الفرعونية أن الالهة هاتور تمثل
الالهة الأم ، وهى فى الوقت نفسه الهة الحرب
والموت ، كما تقول الدكتور/نبيلة
إبراهيم » (١٧) .

ولقد كانت العين معروفة عند قدماء المصريين
يقول الدكتور سيد عويس : والملاحظ أن مفهوم
العين عند الذكر والأنثى مفهوم ذو معنى مصرى
قديم قدم الدهر منذ أن فقد حورس الشبجع
عينه المقدسة التي تسلمها منه أبوه «أوزوريس»
بعد أن مات فصار روحا ، والعين عند القدماء
المصريين صارت شيئا خطيرا مقدسا ولها لم
تفقد قداستها عند المصريين المعاصرين نساء
ورجالا حتى اليوم وأصبحت كتميمة أشبه بالحرز
الذى يقى من يحمله من الشرور ، فتراها تعلق
على صدور الأطفال فى شكل تيممة زرقاء تنحى
الأطفال من عين الحسود » (١٨) .

ويتمثل العنصر الإسلامى فى محتوى الرقبة
فيما جاء فيها من ذكر اسم الله وسورة الفلق
والصلاة على النبي ، وأنه صلى الله عليه وسلم .
رعى واسترقى » ولقد روى عن السيدة عائشة

مراجع الدراسة :

الأدب الشعبي ، والأساطير ، دار المصرفة .
ص ١٣١ .

٤ - الدكتور عز الدين اسماعيل ، مقال تحت
عنوان ، فى الطريق الى جمع التراث الشعبي
المبدون ، تجربة استطلاعية فى معاجم اللغة ،
مجلة التراث الشعبي العراقية . العدد الرابع .
السنة الثامنة ، ١٩٧٧ .

٥ - البخارى ، صحيح البخارى ، الكتاب

١ - انظر : محمد عبد السلام إبراهيم ، المأثورات
الشعبية الخاصة بالانجاب فى محافظة الشرقية ،
بحث لم ينشر قسم لنيل درجة الماجستير من قسم
اللغة العربية بإداب جامعة القاهرة ، عام
١٩٨٢ .

٢ - قرآن كريم ، ٥ ذ ، الفلق ١١٣ :

٣ - الدكتور شكرى محمد عياد ، البطل فى

١٤ - انظر السبع عهود السلمانية ، تطلب
من مكتبة الجمهورية العربية شارع الصناديق
بالأهر ، بمصر .

١٥ - المرجع السابق .

١٦ - أبو بكر بن اسحق الدينوري ، عمل
اليوم واللييلة ، الطبعة الثانية مطبعة دائرة
المعارف ، بمصصة حيدر اباد الكن ، ١٣٥٨ هـ ،
ص ١٦٨ .

١٧ - الدكتور نبيلة ابراهيم ، مجلة الفنون
الشعبية ، القاهرة ، العدد الثامن : السنة الثانية
مارس ١٩٦٩ ، مقال تحت عنوان « امسا
الكبرى » .

١٨ - الدكتور سيد عويس ، حديث عن
المرأة المصرية المعاصرة ، ١٩٧٧ ، مطبعة اطلس
ص ١٧١ .

١٩ - البخاري ، صحيح البخاري ، الكتاب
السابع عشر ، المجلد الثالث ، ج ٢ ، كتاب
الشعب . باب رقية العين . ص ١٧٢ .

٢٠ - يورى سوكولوف ، الفولكلور ، قضايا
وتاريخه ، ترجمة حلمى شعراوى وعبد الحميد
حواس ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١
ص ٢٢ .

السابع عشر . المجلد الثالث . ج ٢ . كتاب الشعب
ص ١٧١ ، باب رقية العين .

٦ - سير جيمس فريزر ، الفصن الذهبى -
ج ١ - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر -
١٩٧١ ص ١٠٩ .

٧ - سير جيمس فريزر ، مرجع سابق .
ص ١٠٤ - ١٠٥ .

٨ - أحمد رشدي صالح ، الأدب الشعبى ،
الطبعة الثالثة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٧١ ،
ص ١٦٧ ، ١٦٨ .

٩ - الكزاند هجرتى كراب ، علم الفولكلور ،
ترجمة أحمد رشدي صالح ، دار الكاتب العربى
١٩٦٧ ، ص ٣٠٧ .

١٠ - روت النص ، صفيية عثمان بركات ،
القرين ، أبو حنيد ، شرقية .

١١ - روت النص : جميعه محمد سلامة ،
الشبراوين ، ههيا ، شرقية .

١٢ - روت النص ، نوره محمد الفرارجى ،
العدلية ، بلبيس شرقية .

١٣ - الدكتور نبيلة ابراهيم ، اشكال
التصير فى الأدب الشعبى ، الطبعة الثانية ، دار
نهضة مصر للطبع والنشر ، ص ٦ ، ٧ .



سيرة عنزة العبيسي

بين الواقع... والأدب الشعبي

يسرى عبد الفتى

كانت شخصية عنزة بن شداد العبيسي من أكثر الشخصيات الحقيقية التي صيغت حولها القصص ، ونسجت حولها الحكايات ، وزاد القصص في تفاصيل بطولتها مازادوا ، حتى أصبح عنزة رمزاً يعبر عن وجدان المجتمع العربى فى أرجائه المختلفة بصورة تبتعد كثيراً عن صورة واقعه .

● عنزة فى الواقع :

عنزة شخصية تاريخية لها نسبها المشهور فهو عنزة بن عمرو بن شداد بن قراد بن مخزوم بن عوف بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبيس بن يغيث .

وقال ابن الكلبي : شداد جدّه أبو أبيه ، غلب على اسم أبيه فنسب اليه ، وإنما هو عنزة بن عمرو بن شداد . وقال غيره : شداد عمه ، وكان عنزة نضاً فى حجره فنسب اليه دون أبيه .

وعبيس قبيلة اشتهرت بالبأس والشجاعة وكثرة الاغارات على ما جاورها من البقاع والديار وخصوصاً ديار طى، وفروعها والتي استشرت المداوة بينها وبين عبيس .

وأمه جارية حبشية هي زبيبة ويقال انها سليمة بعض أقبال الحبشة . ومن هنا يقال بأن عنزة أحد اغربة العرب ممن أمهاتهم اماء . وهم ثلاثة : عنزة ، وخفاف بن عمير ، والسليك بن السلكة .



ولا جلد قط ، وإن الناس يُبذرون في القارات
فيعرفون بتسويمهم فما رايك في خيل مفيرة
في أوائل الناس قط ، وإن اللبس ليكون بيننا ،
فبنا حضرت أنت ولا أبوك ولا جدك خطبة
فيصل وأني لأستعير لباس وأزفي الختم ،
وأعف عنه المسألة وأجود بما ملكت يدي .

وعاد الرجل ليقول له : أنا أشعر منك . فقال
عنتره : ستعلم ذلك وذكر أن عنتره نظم معلقته
فيما يذكر الديار والأطلال : وذكر قتل معاوية
ابن قزامل ونجرح على ذيار عبلة يشكو البعد والفرام
ثم استأنف الفخر والجماسة .

وموضوعية عنتره في مجال الأدب شخصية
بارزة حتى أنه عثر من أصحاب المجلات . وله
أشعار كثيرة طبع في ديوان كبير باسمه . ولكن
الرواة والباحثين مختلفون فيما هو له وما هو
موضوع ومنسوب إليه .

وما هو ثابت له معلقته التي مطلعها :

هل ينادي الشعراء من مترد
أم هل عرفت الدار بعد توهم

أو مطلعها :

يا دار عيلج بالجواد تكلمى

بعض مبلحة دار عبلة واسلمى

وانما ادعاء أبوه بعد الكبر لأن بعض أحياء
العرب اغاروا على قوم من بني عيس ، فاصابوا
منهم ، فقتلهم العيسيون ، فلحقوهم فقتلوههم
عسا منهم ، وعنتره فيهم ، فقال له أبوه : كر
يا عنتره : فقال عنتره : العبد لا يحسن الكر انما
يحسن الحلاب والصر . فقال : كر وانت احر
(أنت عتيق) فكر وهو يقول :

كل امرئ يعنى حره

أسوده وأحمره

والواردات مشفرة

(-) وهو من الرجز الذي رواه البطلوسي ولم
يزفاه الأصمعي وجاء في لسان العرب () وقال
عنتره يومئذ قاتل ، واستنقذ ما بأيدي عدوهم
من أسرى وغنائم فادعاه أبوه بعد ذلك ، والحق
به نسبه .

وكان عنتره كذا يقول ابن قتيبة : من أشد
أحلى زمانه وأجودهم فيما ملكت يده ، وكان
لا يقول من الشعر الا البيتين والثلاثة ، حتى
سناه رجل من بني عيس ، فذكر سواد أمه
وأخوته ، وعمره بذلك ، وبأنه لا يقول الشعر ،
فقال له عنتره : والله إن الناس ليتراقضون
بالطعمة ، فبنا حضرت مرقدا للناس أيت ولا أبوك

العربية الأدبية مثل الجزء الثامن من الأغاني للأصفهاني ، وفي الجزء الأول من خزنة الأدب للبغدادي ، و الجزء الأول من الشعر والشعراء لابن قتيبة ، وطبقات فحول الشعراء لابن سلام الجعفي ، والمؤتلف للأصدي ، والسبع الطنول الخ . . .

وقد طبع ديوان عنتره العيسى أكثر من مرة ولعل أدق هذه الطباعات شرح وتحقيق الأستاذ / عبد المنعم شلبي لأشعار عنتره .

● عنتره في الملحة الشعبية - أو سيرة عنتره :

هذه الملحة في صورتها الرائعة تشمل بضع آلاف من الصفحات المتوسطة الحجم (٤٣٥٠ ص) حيث طبعت في خمسة مجلدات كل مجلد يحتوي على عشرة أجزاء بكل جزء ٨٧ صفحة طبعتها مطبعة دمشق المطبعة العامة الشرقية بمصر ١٣٠٧ هـ .

وبإعادة هذه المجلدات نجد أنها تتناول حوادث وقعت في جزيرة العرب وأخرى حدثت في الحجاز ، وما كان بين فارس والعراق من علاقات تخضع فيها الثانية للأولى تارة وتستقل عنها تارة أخرى . وتحدث عن بلاد الشام وملك الفرسياينة والغزوات الإسلامية التي فتحت الشمال الأفريقي وقوته تحت لواء الإسلام كما تحدث عن بعض وقائع وحوادث الحروب الصليبية بين المشرق والفرنجية . وبذلك تعرض السيرة العالم الإسلامي من شرقه إلى غربه في حقبة من تاريخنا تستغرق عدة قرون من الزمان ، وبين هذه الحوادث تجلت شخصية البطل العربي والفارس الشجاع ، القادر ، الكريم عنتره بن شداد العيسى ، في أسلوب فني يتردد بين الشعر والنثر .

وقد عدها بعض الباحثين إحدى ملاحم البطولة والفروسية والتي التفت فيها تأثيرات العالم الإسلامي المختلفة وانطباعاته وقد سماها المستشرق « كوسمان دويرسفال » أيادة العرب وقال : « أعتقد أننا نستطيع أن نجد فيها صورة ضابذة غليظة أولئك الأعراب الذين لم يكن من الزمن يفتر من عاداتهم وطبائعهم فاحتشاهم بالصفيف وأخذهم الثأر وغرامهم . وكرمهم وعظمتهم للأخضرة والسلب وتدوهم الوراثة للشعر كل ذلك موصوف وصفا دقيقا بها ففي

وأكثر رواة الأدب ينكرون أن يكون البيت الأول هو المطلع . ويقولون بأن أول الملحة الحقيقي هو البيت الثاني .

وهو ل لنا أول حديث عن عنتره ضمن الحديث عن حرب داحس والغبراء بين عيسى وذبيان حيث اشترك فيها وهو شاب .

وقد نشأ عنتره على صورة ما ينشئ العرب أبناءهم من الأماة بين الخدم والعبيد ولكن عنتره شاعر الحب والحرية كان يشعر بأنه يتميز بنفس رقيقة وإن ما يجري في شرايينه إنما هي دماء السادة الأماجد وليس العبيد أو الإرقاء .

ولعل حياته هذه وما يخالجه نفسه من أحاسيس هي التي حركت فيه النبوغ المبكر وترفعته إلى الفروسية وجعلته ينزع إلى كل ما فيه شجاعة ومروءة . وكان لقبيلته وشدة بأسها أثر فعال وإيجابي في تنمية تلك المواهب مجتمعة .

ومن شعره :

وإذا شربت فأنسى مستهلك

مائي ، وعرضي وألترتم يكلم

وإذا صبحت فما أقصر عن ندى

وكما علمت شمسائي وتكرمي

ومنه :

أني امرؤ من خير عيسى منصبا

شعري ، وأحس سائري بالنصل

وإذا الكتيبة أحجبت وتلاحقت

ألفيت خشيروا من معص مغول

يقول في هذا أن نفسه شريفة في خير عيسى وأنه يحس النصف الآخر وهو النسبة في الحبشة بالسيف فيشرقه أيضا .

وقد ثبت أنه تعييق عيلة بنت مالك سيد القوم وأنها بأدائه حباً يحب رغم سواد لونه وكونه ابن أمة وهما تفلتان مردولتان لدى العرب ويكونان أكبر ظفية في سبيل زواج صاحبهما بأمارة عربية حرة . ورغم هذا وبرغم مجازفة والد عيلة وقوة التقاليد العربية في ذلك الوقت فإن هذا الحب قد توج بالزواج . وإن اختلفت المتغيرات في كيفية اتنام هذا الزواج . . . وقد رددت ترجمة عنتره في الكثير من أمهات المصادر

السيرة قصص هوميروس حول حروب العرب القديمة قبل بعثة الرسول وبها أعمال الأبطال الأقدمين » . وفي مجموعة من الدراسات حول الحماسة شارك فيها الأساتذة : السباعي بيومي ، ومحمد خلف الله ، وعمر اللسوقي ، وشوقي ضيف ، وأحمد بدوي يجمعون على أن شهرة عنتره طارت لا في عصره بل في العصور الإسلامية التالية ، إذ عد المثل الأعلى للفروسية وصفات الرجولة التامة . وكان من عادة المسلمين في صدر الإسلام أن يتناشدوا شعر عنتره وينقلوا غرائب شجاعته وعجائب بطشه بأقارنه اضراما للحماسة في قلوب الجنود إبان الحرب أو تفككة وتسليية في أيام السلم .

ومع مر العصور تحولت أخباره المتفرقة سواء عن حبه لعلبة أو عن حروبه إلى ما يشبه نواة اجتمعت حولها أساطير وخوارق حجة . وأطلق القصاص العنان لمخيلتهم ، فتكاثرت الحوادث والأعاجيب التي تروى عنه ، وانتقلت من عصر إلى عصر ومن إقليم عربي إلى إقليم وهي عرضة للزيادة والتوسع فيها ، وما زالت تنمو ، حتى تقدم لها أديب مصري في العصر الفاطمي يسمى يوسف بن اسماعيل ، فوضعها في قصة أو سيرة منظمة . ويظهر من عمل هذا الأديب أنه كان واسع الرواية والدراية والمعرفة بأخبار العرب وعاداتهم وأدابهم ، وكان صاحب ذوق جيد في الصياغة والعرض ، فأخرج القصة في أجزاء بناها على السجع والشعر ، وقطع كل جزء أثناء وصفه لمركبة حامية ، حتى يشد شيف الغاريه بمتابعة القصة في الجزء التالي .

ويبدو أن القصة لم تقف عند ذلك ، فقد تحولت إلى عمل شعبي كبير ، وأخذت تنمو وتزيد مع مر العصور حتى انتهت إلى شكلها الذي نقرأه الآن في المجلدات السابق الإشارة إليها . وادرج الآراء أن سيرة عنتره لم تصل إلى هذا الشكل إلا في القرن السابع للهجرة ، وقد تحولت فيه إلى أسطورة خيالية لها ظل خفيف من التاريخ الحقيقي ، فعنتره مازال فارس عبس ، وابن زبيبة الحبشية الأمة السوداء ، عنتره الذي عشق عبله ، ودوخ الشجعان والأبطال في الجاهلية ، ثم تحول القصة إلى مقامرات خيالية لعنترة مع جيوش الحبشة وفارس وأبطال الروم والفرنج ، وانها

لتدخل به بينظرة وروما وشمال أفريقيا ، والأندلس العربية كما سبق وأوضحنا ، بل نغمه في الحروب الصليبية وبذلك تصبح سيرة الفارس كأنها تاريخ للعرب وما فيهم من طموح لا يجد . وهي في الحقيقة بوضعها النهائي الملحمة العربية الشعبية الكاملة من الجاهلية إلى عصر الحروب الصليبية ، ملحمة فرسيتهم القديمة ، وفروسيتهم في الفتح ثم في حرب الروم والحرب الصليبية في الشرق وفي الغرب : في الأندلس .

وبذلك ودون أي مبالغة كانت قصة عنتره هي اليأذة العرب التي تمثل مطامحهم ومغامراتهم الحربية في وطنهم وخارج وطنهم ، وعنتره فيها معين معطاء لا ينضب من الشجاعة التي لم يفقدها أبدا لا في بلاده ولا في هجرته وغربته . هو في مواقف ومغامراته إنما يعبر عن الروح العربية ، وكأنه الانموذج الكامل لهذه الروح .

وتضمنت ملحمة عنتره أكثر من عشرة آلاف بيت ، وأكثرها شعر ركيك ، إذ كتبت بلهجة عربية عامية . ومع ذلك كان لها فضل غير قليل في الاحتفاظ بهذه اللهجة التي كان يخشى أن تزل في العصور المتأخرة حين شاعت اللهجات الإيجمية وخاصة التركية . فقد عكف عليها الناس في الأقطار الإسلامية بقرونها في مجالسهم ليلا ونهارا ، واحترفت مجموعة من القصاصين في مصر والبلاد العربية قراءتها وانشادها مع الهلالية والظاهر بيبرس وما يماثلها . فابقى ذلك كله على اللهجة العربية العامية التي لا تزال في مصر وفي غيرها من العالم الإسلامي .

● عودة إلى أصل السيرة و زمن وضعها :

لا شك أن أصل هذه السيرة عربي غير أن الرواة — كما أسلفنا — توسعوا فيها بإضافتهم إلى هذا الأصل زيادات واستطرادات على مر التاريخ حتى بلغت ما هي عليه الآن .

وكان من عادة العرب المسلمين في صدر الإسلام وفي الفتوحات الإسلامية أن يعمسوا الجنود ويستنهضوا همهم للقتال بأن يذكروا لهم أخبار الشجعان والفرسان الماوير في الجاهلية ورواية قصص بطولتهم . وقد فعل ذلك القائد

والرسول (صلعم) قد جاوز سن الخامسة والأربعين وبعد نزول الوحي بخمس سنين .

ويرى الباحثون أن السيرة الشعبية المعروفة باسم سيرة عنترة بن شداد هي أول ما عرف في التراث الشعبي العربي من سير . . فهي لا تشير الى سير أخرى مثل سيرة سيف بن ذي يزن أو سيرة الأملية ذات الهمزة ، أو سيرة أبي زيد الهلالي ، أو حمزة العرب أو غيرها وإن كانت في هذه السير إشارات متعددة الى سيرته كما يؤكد د . محمود الحفني ، والأستاذ فاروق خورشيد .

ويشرون الى زواج عنترة من عيلة انتصارا بهذا لعنصر مهم من عناصر البطولة العربية ، وهو عنصر الاقدام والغروسية والخلق بصرف النظر عن الأسساب والانساب ولو أنهم لا يتركزون عنترة ابنا لأمه فسرعان ما يزعمون أن الأمه زبيبة ليست الا ابنة للنجاحي ملك الحبشة أسرها قوم وأتواها الى عيس فاقنتها شداد ، وكان الرواة لم يرضوا أن يظل بطلم الملحمي وضيع النسب ، فاذا كانت عيس تدل عليه بنسبها وتصيره بنسب أمه ، فإن الرواة قد جعلوا نسب الأم في مكانة الملوك والأميرات ولا تنسى الجزيرة اغارة ملوك الحبشة وسطوتهم . . كما انه ليست هناك اشارة حول عنترة وأمه وموقعهما من القارة الحبشية في عام الفيل وهزيمتهم ، الهزيمة التي تعطي الرواة والنقص الشعبي المبرر الذي يجعل عنترة وأمه في مكانة دنيا بين العبيد ، ومدى تدهور العلاقة بين الجنسين العربي والحبشي خاصة اذا علمنا أن الرواة والمؤرخين قد جعلوا عام ٥٢٥ هـ مولدا لعنترة وهذا يعني أنه عاش حتى التسعين ، ولا يتصور أن عنترة كان على فرس يحارب الأعداء وهو في هذه السن فيصيبه سهم فيجتمل على نفسه ليموت في خيمته سنة ٦١٥ م

والذي نطمئن له هو ان سيرة عنترة بن شداد شأنها شأن غيرها من القصص الشعبي الطويل الذي كان نتاج كثيرين ولا يمكن اسناده الى مؤلف بعينه كالأصمعي وغيره . وأن البحث العلمي الجاد يجب أن يتجه مباشرة الى زمن وضع هذه الملحمة أو زمن تدوينها وهذا في رأينا أجدي للدراسة وللهادرسين .

قد يحسن بنا ان نذكر هذه القصة فقد تقلد في ذلك المجال . قيل بأنه حدثت ربيعة في دار

الأموي الحجاج بن يوسف الثقفي سنة ٧٧ هـ . وذكر ابن الأثير المؤرخ أن عتابا بن ورقاء سار في أصحابه قبل المعركة يحرضهم على القتال والجهاد وسأل الجنود عن يقطف أشعار عنترة .

فأشعار عنترة وبطلواته كانت تروى أولا للحماسة وبعد ذلك تم جمع أشعار عنترة وأحاديث بطولاته وأخباره ثم تناقلوها وتوسعوا فيها حتى جمعت في أواخر القرن الرابع الهجري على زمن الخليفة العزيز بالله الفاطمي (٣٦٥ هـ - ٣٨٦ هـ) .

وبذلك يصح رأى بعض الباحثين ان سيرة عنترة كانت معروفة في القرن السادس الهجري معرفة كاملة في مصر والنجاز والعراق والشام . . وإن مؤلفها واحد وإن اختلفت الآراء حوله والتي من بينها رأى الأصمعي الذي عاش في القرن الثالث الهجري . وإن كاتب السيرة كان ملما بأحوال العرب في مصر والشام والعراق والنجاز فضلا عن أحوال جيوش الفرس والروم كما يذهب استاذنا / فاروق خورشيد في كتابه (فن كتابة السيرة الشعبية) وذلك بالطبع أتاح له فرصة نسخ الكثير من القصص ، أو جمع الكثير مما كانت تتداوله الناس حول شخص عنترة في العصر السابق كما يقول طه حسين (حديث الأربعة ج ١ / ١٤٦) .

أما رواية الكثير من شعر عنترة أو ما حمل على عنترة من شعر فالدكتور طه حسين لا يطمئن الى كل ما روى على لسان عنترة ، وبعيدا عن شكوك الدكتور طه المعتادة تؤكد معنا الكثيرون من المنصفين ان عنترة شخصية حقيقية عاشت في خلال الفترة ما بين (٥٢٥ م الى ٦١٥ م) والتي أشاد القدماء اليها وذلك لا شك فيه .

ويرى أن رسول الله صلى الله عليه وسلم أعجب بسيرة عنترة فقال : « ما وصف لي إعرابي قط فأجبت أن أراه الا عنترة » وإذا صبح أن عنترة توفي بعد أصابته بسهم أحتمل على نفسه أثره الى أن وصل الى خيمته ليموت سنة ٦١٥ م اذا صبح ذلك يكون رسولنا الكريم (صلعم) قد ادرك أخباره جميعا حيث أن مولده (صلعم) قد كان في سنة ٥٧٠ م أي أن عنترة قد توفي

أحياناً ، وشخصياتها مرسومة رسماً قويا ومصاغة بافتتان مما يجعل السيرة تستأهل التقدير .

ولكن لا ينبغي أن نفهم كلام كوسان أن ملحمة عنتره وأسلوبها المتغير يصل في درجته إلى التفرير الذي نصادفه في كتاب حكايات ألف ليلة وليلة . حيث يتغير أسلوب الطبعة البغدادية عن الطبعة المصرية ويتغير قديم هذه عن حديثها - وذلك لأنه قد توفر لسيرة عنتره الشعبية ما لم يتوفر لألف ليلة في جمعه - فقد انفرد الشيخ يوسف بجمع سيرة عنتره ونسخها وقد هيا لها هذا وحده في أسلوب السرد وأسلوب الشعر .

ثم دورناها حول حوادث تاريخية وحد بين أسلوبها وقارب بين درجاته فلا نراه تارة في القصة وأخرى في الحضيض .

والى جانب هذا فقد جمع أسلوب السيرة الى جماله وفنتته عنصر التشويق الذي نراه ونحن نقرأ ألف ليلة وليلة . ولكنه خلا من الجرأة في الإشارة والتلميحات الجنسية ، والحث على المكاسب الدنيئة . ولعل دوران حوادثه حول شخصية عربية كعنتره بن شداد هو الذي جرده من ذلك رغم أن الراوي المصري قد لعب فيه كما حدث في ألف ليلة ولكن أثره في ألف ليلة بدا واضحا في العبارة المستهجنة والتي هتكت الأستار وفشحت الأسرار وكشفت حجاب العفة .

● سيرة عنتره في ابداعنا الحديث :

كانت سيرة عنتره مصدرا من مصادر الابداع الأدبي والفني في فكرنا الحديث سواء في المسرح أو القصص أو السينما ، فقد كان للفرح أنطون رواية شهامة العرب (عنتره) ولأبي خليل القباني رواية أيضا بهذا الاسم سنة ١٣١٨ هـ هذا فضلا عن إشارة لانداد لمسرحية حبيب جاماتي بعنوان : (عنتره) سنة ١٩٤٩ م وعادل كامل بعنوان (ويك عنتره) سنة ١٩٤١ م وعنتره لشوقي سنة ١٩٣٣ م وأبو الفوارس لمحمد فريد أبو حديد ، وثار ابن عنتره لأحمد عباس صالح سنة ١٩٧٢ ، ١٩٧٣ وحواء الحالدة لمحمود تيمور .

واخيرا :

ان عنتره بن شداد في أدبنا الشعبي يرتبط

العزير بالله الفاطمي وكعادة الناس تداولوا هذه الريبة في مجالسهم ومنزلهم وأسواقهم فاستاء العزير لذلك وأشار على الشيخ / يوسف بن اسماعيل وكان من المتصلين به : أن يظرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث المرتاب .

وكان الشيخ يوسف الذي تحدثنا عنه من قبل على درجة كبيرة من الذكاء يعرف كيف يديج الأحاديث التي تخلب لب الناس بالإضافة الى كونه واسع الدراية والرواية بالتاريخ والشعر والأدب وأخبار العرب ونوادرهم وأحاديثهم وكان قد قرأ بعمق ما رواه أبو عبيدة ، وابن هشام ، والأصمعي ، والفراء ، وابن الأعرابي وحفظ أمثال العرب وحكمهم وأشعارهم واستغل ذلك في كتابة قصة عنتره بن شداد وتوزيعها على الناس في كل مكان واعتقد أن هذا الرجل أصلا من دعاة الشيعة الأذكيا وقد استغل منهج الدعوة الشعبية المشهور على أيام الدولة الفاطمية في نشر قصة عنتره ، وأعجب الناس بحكاية عنتره وروايات يوسف بن اسماعيل عنه وعن بطولاته ففسحوا سبلبيسات العزير ومسكوا الدولة الفاطمية واندمجوا مع عنتره وبطولاته .

وقد قسم الرجل السيرة الى ٧٢ كتابا ملتزما في آخر كل كتاب أن يقطع الكلام في حادث مهم يشتاق القارئ والسامع بعده الى الوقوف على تمامه . فلا يفتر عن طلب الجزء الذي يليه .

وقد تناول النساخون هذه السيرة التي جمعا الشيخ يوسف واشتغلوا منتقلين بنسخها ولكن بعضهم قد أقسد روايتها وحوار فيها وأسقط منها ما أسقط ، وأضاف إليها ما أضاف وبذلك أصبحت نسخها تختلف بعضها عن بعض .

ومن هذا تعلم أن جمع القصة في كتاب متنسوخ كان على عهد العزير بالله الفاطمي خلال القرن الرابع الهجري . ولكن ما فيها من فصول تروى جانباً من أخبار الحروب الصليبية يدل على أنها أي السيرة قد استوتت في صورتها الأخيرة بعد فترة الحروب الصليبية أي بعد جمعها بأكثر من قرنين (القرن ١٢ ، ١٣ م) .

● أسلوب السيرة :

يقول المستشرق كوسان عن سيرة عنتره ان أسلوبها متغير ، رشيق ، يبلغ مرتبة الجسال

لا بمجرد الانتماء لها ، وتصبح سيرة عنترة لنا سيمفونيا ملحياً يمزج في الدفاع عن الحب والحرية ، ومناهضة العنصرية . ويصبح «البطل» رمزاً يسعى للخلاص مستعيناً بصفة نادرة لا تتوفر كثيراً في الأبطال الملحمين وهي الشاعرية فضلاً عن الوجود الحقيقي . فالبطل هنا أيضاً يختلف من هذه الزاوية عن غيره كثيرين ربما نشأوا في الواقع ، ولكنهم تحولوا مع الوقت والضمير الجمعي الى رمز أسطورية أو ملحنية .

بفكرة مثالية مطلقة كبطل شعبي هي ، فكرة الحرية ، فعنترة البطل يقاوم مصيراً سبق إليه ، هو العبودية ، انه يحاول بوسائل عدة اثبات أن النبيل والشرف والحرية ليست رهناً بوضع اجتماعي ما ، ولكنها رهن بما يتحلى به الانسان ذاته من صفاتها ، وتصبح عبلة هي الدليل على أنه لا يختلف عن « السادة » في شيء . واقتربها وجدانياً من عنترة يشجعه على اثبات صفاته البطولية التي تجعله جديراً بالسيادة برمتها



من مراجع المقالة :

- د . عبد الحميد يونس : أعماله الكاملة .
- د . شوقي ضيف : العصر الجاهلي .
- د . محمود الحفني : سيرة عنترة : سلسلة مذاهب وشخصيات .
- البغدادي : خزنة الأدب : ج ١ تحقيق عبد السلام هارون .
- فاروق خورشيد : فن كتابة السيرة بالاشتراك .
- فاروق خورشيد : أضواء على السيرة الشعبية ،
- د . طه حسين : حديث الأربعة ج ١ .
- أحمد شوقي : عنترة .
- محمد فريد أبو حديد : أبو الفوارس عنترة بن شداد .
- د . أحمد مرسى : بحوث ودراسات مختلفة .
- د . شكرى عياد : البطل في الأدب والأساطير .
- د . نبيلة إبراهيم : البطولة في السيرة الشعبية .
- أعداد متفرقة من مجلة (الفنون الشعبية) المصرية .

مكتبة الفنون الشعبية



الوقوف في دائرة السحر

ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي

عرض وتقديم

عبد العزيز رفعت

لقد كان جوزيف كامبل محققا بكل تأكيد ، عندما انتقد ، في مقدمته لنسخة الجيب من الليالي العربية ، مؤرخي الأدب الأوربيين ، الذين يسهمون في « خرافة تثير الاستغراب حول عدم افادة الأدب الانجلو - أمريكي من آداب خارج حدود أوربا » ، مستمرين في « اجترار وتكرار تلك القصة المدرسية البالية عن الاغريق والنهضة » .

فيصرف النظر عن المساهمات العربية السابقة على ألف ليلة وليلة ، وتأثيرها في الأوساط الثقافية الأوربية ، فإن حجم الاستقبال الذي حظيت به الليالي في أصقاع كثيرة هناك ، والرواج الذي صادفته ، والبحوث والدراسات ، والتعليقات ، والمناقشات والتعقيبات ، والاقتباسات والنتاجات القصصية والشعرية التي ترتبت على كل أشكال التجاوب معها ، كاف تماما لتأكيد حقيقة هذه التأثيرات ، وتيقن تواجدها .

والكتاب الذي نحن بصدد عرضه الآن معنى بشكل تام بجوانب هذا الموضوع وبطبيعة ردود فعل النقد والمتلقين - في انجلترا - وحجمها ازاء هذا العمل الأدبي الهام على مدى قرنين من الزمان (الثامن عشر والتاسع عشر) ، وما لابس هذين القرنين من تغيرات -

الصاخبة المسرفة الطول ، ومثل هذا أيضا
 لاحتويات الليالي نفسها وغناها الفني ، ويتقسم
 كتابه - **وفقا لذلك** - **إلى ستة فصول** ، **علا**
التوطئة ، يتناول الأول منها « **الليالي العربية**
في القرن الثامن عشر - اتجاهات الرؤية
 واشكالات الدوق » ، وفيه يستعرض المؤلف
 آراء أبرز النقاد والمثقفين وواجهات المجتمع
 الانجليزي ، يبدأ بالتزمّت الكلاسيكي الجديد
 « **الاتباعيون الجدد** » ، ونتهاء بالتحرر منه
 والارتداد عليه في الاتجاهات القوطية
 والرومانسية النامية « **الابدايون** » ، وفي ضوء
 شعبية الليالي وشيوعها ، يستنتج المؤلف
 - مثلما نستنتج نحن - أن القرن المذكور قد
 شهد رغبة عارمة ومتصاعدة في متابعة هذه
 الحكايات وانسدادا إلى عجائبها ، كما شهد ميلا
 شديدا ومستمرا إلى الكشف عن تصاميمها
 والتشابكة وفنياتها الدقيقة ، وكان لشغف
 الجمهور الانجليزي بهذه القصص الغريبة
 والمثيرة دوره في تغيير المقاييس النقدية ، وفي
 انثاثر على نبرة كتاب الرواية ، الذين كانوا
 متابعين جيدين لمستلزمات مجازاة الجمهور
 ومتطلبات ذوقه .

أما الفصل الثاني من الكتاب فيخصصه
 المؤلف لليالي في المرحلة الرومانسية ويصني
 هذا الفصل بالأجواء العامة في مطلع القرن
 التاسع عشر ، من خلال ملاحظة المزاج الثقافي
 الذي أوشك أن يتوحد بالمزاج الاجتماعي
 الكلي في ذلك الحين ، يحكم انهيار سلطان تقاليد
 الكتابة والتأليف الموروثة ، وسيادة الدعسوة
 لتمثل الحياة العسوية في الآداب والفنون
 والانفتاح على ما رفضه العقليون « **الاتباعيون** »
 من انفعالات وعواطف ونزعات مؤمنة بالحوارق
 والعجائب ، ولهذا يأتي التجاوب مع ألف ليلة
 وليلة - في هذه الفترة - مختلفا بشكل أو
 بآخر عن التيارات السابقة التي سادت القرن
 الثامن عشر ، وباستعراض المؤلف لكل أشكال
 التجاوب التي أسهمت في تأليب الاهتمام
 بالليالي العربية على شتى الأصعدة والمستويات ،
 وتفاعلها مما ، وكذلك المواقف المعارضة التي
 طبع في كتابات أبرز مفكرى العصر ومؤلفيه ،
 وأهم من ذلك ، تلك المواقف المختلطة التي

يقول مؤلف الكتاب ، **الدكتور محسن**
جسم الموسوى : أن الذى يدعو إلى دراسة
 النقد الأدبي الانجليزي لألف ليلة وليلة هو
 ذلك الاغفال التعمد الذى تعرض له هذا الأثر
 الأدبي ، على الرغم من سعة تأثيره في
 وساط الثقافة الانجليزية ، فما زال الحديث ،
 كما يذكر الناشر والكتاب الانجليزي والفكتوري
 المعروف « **جامبرز** » مقتصرًا على الآثار اللاتينية
 وابيونانية في الادب الانجليزي ، أما حظ الثقافة
 الشرقية ، فلا يتصدى الاشارات إلى الكتب
 المقدسة ، بعد ما صودرت لتكون « غريبة » قلبا
 وقالبًا ، حتى بات مؤرخو الأدب ينسبون أنها هي
 الاخرى : **نتائج شرقية 11** .

وهكذا تظهر دراسة الدكتور الموسوى ،
 تطرح نفسها في ميدان المنازلات الطليعية الجادة
 والهادفة ، معتمدة كل الآراء والاتجاهات التي
 يعجز المكابر عن انكارها أو تجاهلها ، متكبّة
 سبل اللغو ، واللجاج العقيم ، والسفسطة
 ابعارغة ، ومتوسله - في الوقت ذاته - بطرائق
 التلقيب الموضوعي ، والمنهجية العلمية ، لتوصل
 الحقائق دون ادعاء أو هجالة ، وتضعها أمام
 القارئ ، كى يستنتج بنفسه ، في أحيان كثيرة
 ودون افتعال آراء مسرفة في غير موضعها ، حجم
 هذه التأثيرات .

ولقد تميزت هذه الدراسة بالدقة ، والرصانة
 والتاصيل العلميين فقد اعتمد المؤلف - زيادة
 على المراجع والمصادر العلمية - المقدمات الدائمة
 لنسخ المرجعة عن ألف ليلة وليلة ، والطبعات
 المعدة منها أو المقلدة لها ، وكذلك العروض
 النقدية ، والمقالات المتجيزة التي وردت في
 المجلات والدوريات المصاصرة (آنذاك) ، وعلى
 مذكرات النقد والكتاب والرحالة ، والوجوه
 المعروفة وعلى رسائلهم وأحاديثهم ، وجمع فيما
 يربو على الأربعمائة وثلاثين صفحة من الحجم
 المتوسط - هذا إذا لم نغفل المراجع والهوامش
 الصاخبة للدراسة والمتنمة لها - ما لم يكن
 يتيسر جمعه في أضعاف هذا العدد من الصفحات
 وفي أسلوب متميز ، ومنهجية علمية راسخة ،
 يعكس الدكتور الموسوى عميق الفهم للتيارات
 النقدية المتقاطعة في إنجلترا إبان هذه الفترة

استعملوا الحكايات على أنها أساسيات نقدية في تقويم وتقييم الأعمال الروائية والقصصية الانجليزية المعاصرة لهذه المرحلة ، ولقد أخذت هذه المبادرات الأولية في دراسة جماليات الحكايات العربية تتطور في اتجاهات واضحة المعالم ، وبغير معزل عن الوقائع التي تكون بمجملها الوضع الثقافي العام في إنجلترا إبان حكم الملكة فكتوريا ، فضلا عن تزايد التأكيد على نشدان الدقة في ترجمة الحكايات أو نقلها أو تحريرها ، وبدل أن تعكس تجاوبات ذلك العصر تتيينا منسجما ومستمرًا لجماليات شهر زاد ، فانه في واقعها قد أشرت لعدد من الاجتهادات المختلفة التي تقع ضمن تجاوبات واحدة، يتغير منها المؤلف تلك النزعة الرومانسية التي تأتي في مقدمة غيرها من النزعات ، يحكم التصاقها الحيوي ولمضوى بالحلجات الانسانية والعاطف والآمال الرقيقة ، التي سبق للمؤلف تشخيصها في الفصل السابق ، رابطا بهذا الاتجاه الرومانسي بالارتداد الدائم عن القوانين « الاتباعية الجديدة » ، والمواصفات « الواقعية » في الكتابة والتأليف ، وعن ذلك النمط من التفكير الهندسي والروح التجريبية (أو الوضعية) التي ميزت مرحلة « التنوير » ، أو العصر الأوغسطي ، كما سمي القرن الثامن عشر ، وإذا كانت نسخة « إدوارد ولیم لین » من الليالي العربية قد جوبهت ببعض تحديات الرومانسيين ، الذين نموا وهم يجدون في نسخة « جالان » العواطف والانفعالات والرؤى التي تتناسب وترتيب أذهانهم ، فإن أواخرهم كذلك قد ارتدوا على « لین » ، واجدين في منهجه وطريقة تحريره للحكايات اقحاما مدرسيا غير فني ، لذلك يفرّد المؤلف الفصل الرابع من كتابه لـ « تسميعة لین » وتقريرات الموقف الأدبي في العصر الفكتوري» فإذا كانت الحكايات العربية السائدة في الأجواء الأدبية الانجليزية حتى ذلك الحين ، هي تلك المأخوذة عن ترجمة « جالان » ، فإن هذه المرحلة بطايتها الأكثر تميزا لم تعد تميل الى حكايات

انفعلت بجوانب معينة من الحكايات دون أخرى والتي من شأنها أن تضع الدرس في محنة قاسية ، يستخلص المؤلف البراهين الساطعة والأدلة القاطعة على أن الليالي العربية لم تؤثر في جمهور القراء فحسب ، وإنما أثرت أيضا في الرحالة والمسافرين ، ومعدى المسرحيات والميلودرامين « كاتبو المشجعة » ، والشعراء والروائيين ، بل لم تغفل فلسفات العصر « نغمية ووصفية ومثالية وتوفيقية » الليالي العربية ، وإنما رأت كل منها في الليالي ما يتفق مع اتجاهاتها وأصولها ، لتدخل حكايات ألف ليلة وليلة في جوهر ثقافة العصر ، واضحة في الكتابات الانجليزية المتميزة ، ومؤثرة في أبرز تياراتها .

أما عن انتشيم « الرومانسي لجماليات شهر زاد ، فيفرّد له المؤلف الفصل الثالث من الكتاب » مستهلا هذه المرحلة « الرومانسية » بنقاد وكتاب نهاية العصر الأوغسطي ومطلع القرن التاسع عشر ، حيث تميز المجال الثقافي آنذاك بسمتين مهمتين : أولهما « المعارضة المحافظة » للرواية عموما لأسباب دينية ودنيوية مادية على كلا الصعيدين ، وثانيهما ، انقراض الفلسفة البنيثامية « النغمية » ، التي رافقت ظهور الفلسفة « الوضعية » وامتزجت معها ، مما دفع بالنقد الى أن يتعامل مع الرواية - خلال هذه المرحلة - في ضوء الرفض « المنعفي » و « الدينني المتحسس » لكل ما يصد مضبحة للوقت ، بما يعني أن أدب التسلية قد يكون مقبولا شريطة ألا يهدد العمل بما يلهي ويشغل والا يوجد في أذهان القتيات ميولا وأخيلة مثالية تتمتع من التعامل الجاد مع الحياة ، أو تشجع عندهن النزعات الرومانسية أو الشهوانية. ومع ذلك لم يكشف النقد - خلال هذه المرحلة الحرجة - عن عداء فاطر أو متحمس للحكايات الشهر زائدة على أسس « خلقية » أو « اجتماعية » هذا اذا استثنينا الاعتراضات « الأوغسطية » أو « الاتباعية الجديدة » بإزاء تقنياتها وأساليب كتابتها ، وفي مقابل أن بعض النقاد قد

متناسكة وواقعية ، لقد تم الفصل اذن بين الشرق وفن الكتابة الشرقية ، ولم تعد - بعد ظهور نسخه لن - الصورة الرومانسية لشرق غامض شبيه بالأحلام ممكنة القبول ، على هذا الصعيد وصعيد الكتابة الادبية ، كرس المؤلف جهده - بفهم ودراسة عميقين - ليكشف لنا عن طبيعة التحول الثقافي الجارى الذى كانت نسخة « لن » بصورها وهوامشها أحد شواهده ، ولا يفوته أن يفعل الشيء نفسه على أصعدة القراءة ، حيث التنوعات المختلفة لمتابعة الجمهور الأدبى للحكايات الشرقية بعامة ، والعربية بخاصة ليبين لنا أثر هذه الحكايات فى الذهن الأوروبى ، وهو أثر - كما يقول الدكتور الموسوى - يصعب (حتى فى دراسة معنية به كهذه) تبين كافة جوانبه وسماته ، لينتقل بعد ذلك الى الفصل الخامس « بانوراما الحياة الشرقية » (٢) ، وفيه يقوم المؤلف بتقييم الجهود التى بذلت خلال القرنين اللذين انصبت عليهما الدراسة ، للنقص فى تدخلات أجواء الليالى العربية وظروفها ، وكذلك إعادة تركيب محيطها الإخلاقي ، و السوسيو - ثقافى ، ولعدم سهولة ذلك ، وعوى المؤلف بهذه الحقيقة ، فهو يقوم باستقصاءات واعية للتدخلات الدقيقة ، والظروف الخاصة ، والعوامل الاجتماعية التى تحكمتم بموقف كل من مترجمى الحكايات العربية إزاء محتواها اجتماعى ، بما يعنى ضمنا اتجاهات المجتمع الانجليزى الثقافية خلال هذين القرنين ، ويعقد الكثير من المقارنات المشفوعة بالملاحظات الثاقبة بين نسخة « لن » من الليالى ونسخة « بيرتن » ونسخة « جون بين » ، غير مغفل للخطوط الرئيسية للاتجاهات الأدبية

بهاه الملون والتفاصيل (١) ، بل كان لابد من نسخه تنسجم مع التصاعد المستمر للنزعة ادراسيه المتجردة من الاضواء والاهاسلات انسحبية ، والمتوخيه للواقعيه و « الموضوعيه العلميه » ، وذلك فى العقد الرابع من القرن التاسع عشر (عصر الملكة فكتوريا) ، لتحظى نسخه - « لن » - انذاك - باعتراف كبير ، لاعلى اساس كونها من كتب « غرف الاستقبال » فحسب - كالانجيل ونسخة ياودلر المشذبة لسرحيات شكسبير - بل على اساس كونها ايضا ، فضل التقارير الوثائقيه المسلية عن المجتمع العربى الوسيط ، ومع أن « لن » قد وقف من اللبلى موقف المؤرخين العرب منها ، باعتبارها مبتذلة لا تستحق الاهتمام ، الا أن الزواج الذى حفلت به فى أوروبا قد دفع لن الى تحريرها من الإلتفات التى اعتيرها مشيئة ، فى ضبوه حشمة قراء الطبقات الوسطى المفرطة فى منتصف ذلك القرن ، وعلى أساسى أنها أيضا لاتتناسب مع طهارة العرب ، أو أن بعضها يقدم فكرة خاطئة عن اخلاق السيدات العربيات اللافصالات وطباعهن ، ولهذا السبب كان النقاد يرون فى نسخة « لن » خدمة عامة للجمهور ، لا تخص إنجلترا وحدها ، بل هى خدمة شاملة بحكم شمولية الحكايات وطلاقتها ، وقد زود « لن » كل حكاية من الليالى بهوامش اجتماعية وتاريخية واضحا الجميع فى اطار واضح ، عايدا بكل حدث أو نادرة الى ظروفها التاريخية الاجتماعية فقدم بذلك صورة غنية للحياة العربية ، ولا سيما فى مصر ، وبهذا الأسلوب لم تصد الرومانسية تحتل مكانها البارز فى الحكايات ، بل أصبحت ثانوية فى تركيب عام ذى أطر

(١) جالان هو أول من ترجم ألف ليلة وليلة الى الفرنسية وعنها كانت النسخة الانجليزية الأولى مجهولة الترجمة والتى عرفت بنسخة « Grub Streets » ، أى نسخة شارع الوراقين أو سوق الوراقين ، والتى تبها بعد ذلك طبعة « بل - Bell » فى عام ١٧٠٨ ، لتعقبها عشرات الطبعات المكررة والمترجمة والمتنقة ، والمعيد الذى لا يحصى من الموزجات والتقصص طعنة من ألف ليلة وليلة ، مما لا يلى بذكره لكن ، ناصيك بالهامش ، ومن المعروف أن جالان قد ترجم الحكايات العربية بحرية كبيرة ، ميكلا النص للنمناخ الفرنسى أسلوبا ومراسيم متجاهلا الخصائص الوطنية التى تمنح النص سمة الطبيعية مما جعل نسخه تتراجع أمام النزعة العلمية الصاعدة فى أربعينيات القرن المنصرم ، باعتبارها طرح طائش للحكايات الشرقية فى لباس أوروبى قد ركز على قضاياء السحر والتمايذ والرقى والآلية الرومانسية .

(٢) « البانوراما » : هى شمولية النظرة والرؤية والاتجاه ، حيث تبصر الجوانب والتفاصيل من نقطة التفرکز البشيد ، وليقاب مصطلح مرادف - كما يقول المؤلف - فقدر الأبقاء على كلمة « بانوراما » كما وصفت بها الليالى فى مقال لريتشارد بيرتن .

هذا وقد زود المؤلف كتابه بيلوجرافيا رائعة تنقسم حسب الطرائق المكتبية الحديثة إلى أربعة أبواب رئيسية ، الأول منها يختص بالكتب المرجعية ، والثاني يشمل نسخ ألف ليلة وليلة وطبعاتها المختلفة في اللغة الإنجليزية ، والثالث للصحف والمجلات والكتب التي ظهرت خلال الفترة التي اعتنى المؤلف بدراساتها أما الباب الرابع والأخير ، فهو يشمل المراجع من كتب ومجلات ومخطوطات درست موضوعه الليالي في القرن العشرين ، وقد عهد المؤلف - لتصامم القائفة - إلى بعض التوضيحات التي رافقت البيلوجرافيا ، من شأنها العون لهم في هذا المجال ، والدارسين ، وتقديم العون لهم في هذا المجال ، كما زود كل فصل - في نهايته - بمجموعة من الهوامش والمصادر التي اقتبس منها أو أخذ عنها ، علاوة على مجموعة من اللوحات والرسوم - جاءت في آخر الكتاب - قد تخيرها المؤلف من نسخة فورستر ولوحات آدموند دولاك ، والكتاب - من هذا النطلق - يعد بحث وثيقة الوثائق التي يجب أن يقتنيها الباحثون في الأدب المقارن بوجه عام ، وفي الفولكلور بوجه خاص ، ومع ذلك فاني أعظم على المؤلف إهماله لبعض التفاصيل التي وردت في الرسالة الأصل (٣) ، بحجة أنها ما لا يهم القارئ العربي كثيرا ، فعمل ما في نأيا هذه الحجة من افتراض بأن القارئ العربي ليس مهيا بعد للتعامل مع كل الحقائق والتفاصيل ، يتناسى المؤلف أن النص موضع دراسته ، هو نص القاريء العربي ، ونتائج ثقافته ورواه ، ولذا يعنيه كثيرا أن يتعرف على أدق التفاصيل التي أحاطت بأبداعه ، حتى تلك التي لا تتصل بهذا الإبداع مباشرة ، بل ومن حقه على المؤلف أن يهيا له ذلك في طبعة لاحقة .

والفكرية المعاصرة مستقصيا أوجه النزاع بين دعاء الأخلاقية الفكرية في الأدب ، وبين معسكر الخصوم ، الذي يضم في صفوفه مختلف النماذج والمواقف التي يجمعها الاعتراض على التزمّت والتجحر الأدبيين ، ليوقفنا ذلك بأشدها حقيقى على حافة الثراء الضموني لألف ليلة وليلة ، وطرحها بصورة « بانورامية » للتقاليد والعادات والمعتقدات الشعبية التي سادت في العصر الإسلامي الوسيط ، وليتناظر تعليق المستشرق الأمريكي « توى » عن الثراء الاجتماعي لألف ليلة وليلة في إطار من الدقة والشمول ، حيث يقول في معرض حديثه عن هذه القضية : « أن هذا الكتاب هو تاريخ الثقافة الإسلامية ، وسجل الذكاء الإسلامي المتولد في أيام عزة العرب في آسيا ، أنه يقلم صورة حياتهم بمدى واتنر حيوية من جميع التواريخ العادية معتمدة» ولكن تتسق بنية الكتاب ، سواء من الناحية الشكلية أو الموضوعية ، يختتم الدكتور الموسوى دراسته بفصل موجز (السادس) تحت عنوان « الاتجاهات الحديثة في دراسة ألف ليلة وليلة» وفيه يتعرض لأهم المداخل النقدية والنظرية في دراسة وتناول الليالي العربية ، وكذلك المحاولات التي جرت في قرنا الحالى لتضمين وتمثيل بعض المفاهيم والتقنيات العربية في الكتابات الروائية الأوروبية ، ورغم تعدد الاتجاهات وتنوعها في فهم الليالي العربية في هذا القرن ، فإن الدكتور الموسوى يؤكد على حقيقة مهمة لا بد وأن نعيها جيدا ، وهي أن الليالي تستظل متجددة باستمرار ، وتستجد فيها الأجيال اللاحقة - كما وجدت فيها الأجيال السابقة - أكثر من صورة اجتماعية ونفسية ومشكلة فلسفية تستحق الدرس والمتابعة .

(٣) الكتاب - في الأصل - كان رسالة المؤلف للدكتوراه التي تقدم بها بجامعة دالهوري الكندية باللغة الإنجليزية

تحت عنوان « الباب للحرر إلى كنز لا يضب : دراسة النقد الأدبي الإنجليزي لألف ليلة وليلة » فاجازتها الجامعة بتميز في ربيع عام ١٩٧٨ ، وقد عهد المؤلف - عند شروعه في ترجمة الأصل - إلى حذف بعض التفاصيل بسبيل تاييده على ما رآه مناسباً في التعريف بقيمة ألف ليلة وليلة الأدبية ، أو في طبيعة زودود قبل القراء الأجانب ، وتجاوباتهم مع صلب الحكايات ،



احتفالات المولد النبوي الشريف في ملوى

سمير جابر

إذا دققنا النظر في عمق التاريخ ، نجد أن المواكب الاحتفالية ، والمهرجانات الشعبية ، هي في الأصل من ابتاع ذلك الانسان الساكن لوادي النيل منذ آلاف السنين .

ولم يكن الانسان على النيل يقيم مثل هذه المواكب أو تلك المهرجانات من أجل المسرة والترفيه ، بل كان يقيمها من أجل منفعة بعينها . . من أجل أن يحقق بها غاية عقائدية ، أو هدف طقسي ، أو مراسم وشعائر تلتصق بمعتقداته التصاقاً وثيقاً !!

أنه إذا غابت الوظيفة ، غاب الهدف ، وغاب المركب الاحتفالي نفسه .

ومن أهم المظاهر الاحتفالية بمصر ، تلك المظاهر التي يمكن أن نراها في مناسبة المولد النبوي الشريف .

ولقد أتت لي الفرصة لرصد ودراسة هذا المركب الاحتفالي الكبير بمدينة « ملوى » - محافظة المنيا - ، على مدى أعوام ثلاثة ١٩٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ .



تخرج - في هذا اليوم - جموع الناس بمدينة ملوى بشكل تلقائي ، ويتجمعون في مكان فسيح ، بالقرب من متحف الآثار بملوى ،

وما نراه في قرانا المصرية من مواكب احتفالية لشاهد على هذا حتى اليوم « فالزفة الخاصة بعفش العروس « الشوارع » ، قبل الزفاف تتم في شكل موكب احتفالي - وزفة حفل ختان الطفل تتم من خلال موكب احتفالي ، يكون فيه الطفل كفارس فوق ظهر الفرس - وحفل الحنة فوق صينية مزينة بالشموع يتم زفافها في شوارع القرية من خلال موكب احتفالي - ومراسم الدفن تتم من خلال موكب تقدمه الطبول بايقاعات ونقرات خاصة متميزة » .

ولكل موكب من هذه المواكب مظاهره الخاصة التي تميزه عن غيره من المواكب .
فهذه المواكب لها غايتها الوطنية المحددة ، حتى

كل فرد منهم بسوط طوله ما بين ٤ الى ٥ متر مصنوع من ليف النخيل الأحمر ، ومجول بطريقة خاصة ومغطى من الخارج بالقماش الملون .

وتتلخص وظيفة « السبيطة » فى افساح الطريق للموكب ، وذلك عن طريق تطويق هذا الكرنج الكبير فى حركة دائرية على المستوى الأفقى ، ثم بجذبه فجأة للخلف فى حركة شديدة وخاطفة فيصدر صوتا عاليا « فرقة السوط » .

ويبعد كل سبيط عن الآخر بسافة مناسبة حتى لا يؤذون بعضهم البعض ، وغل جمهور المشاكرين الابتعاد عن ساحه الطريق ، تمهيدا للموكب القادم .

بعد ذلك يأتى المحمل ، وهو موكب الجبال التى تحمل فوق ظهورها مقامات الشيوخ بعد تزيينها بزخارف شمعية ، وغد من المساجع والحل الأخرى ، التى تحمل فى طياتها كما هائلا من الرموز العقائدية .

على موكب الجبال مباشرة مجاميع مشايخ الطرق الصوفية وأتباعها ، وهم ينشدون الأدعية حيث نرى كل طائفة بأزيائها ، وطريقتها الخاصة فى ارتدائها ، والتى تميزها عن غيرها ، يحملون البيارق بألوانها المختلفة ، حيث يرمز اللون ههنا الى عدد من المعاني بجانب الرمز الذى يشير الى نوع الطريقة التى يتبعونها .

وكل طريقة من هذه الطرق لها تراتيمها وأدعيتها التى تصاحبها بعض الآلات الإيقاعية (نقارات - دوف - طبل - كاسات كبيرة) ، كما أن هناك طرقا لا تستخدم آلات إيقاعية بل تكتفى بتنظيم الأدعية فقط .

يأتى بعد ذلك القسم الأخير من الموكب وهو قسم الحرفيين ، حيث نرى كل حرفه فوق عربتها يمثلون فوقها كيفية العمل فى حرفتهم ، ولا يخلو هذا التمثيل من رموز غاية فى البهجة والسرور

انتظارا لحضور « مقامات » الشيوخ المحمولة فوق ظهور الجمال ، لتكون على شكل « المحمل » . وقيل حضورها بساعات تقوم هذه الجموع بعمل حلقات التحطيط على أنغام المزمار والطبل ، فلا يخلو شارع من هذه المباراة الفنية والتى تتميز بقوانينها وحكامها ، ويتخللها الفرسان وهم يمثلون الخيول مارين بهذه الحلقات ، لكى يخبروا الجموع الغفيرة بقرب ميعاد وصول المحمل ، وهو ما يمد الرمز الأول فى طقوس هذا الموكب .

وتبدأ ههنا المقامات فى الحضور تباعا ، ويكون فى انتظارها وتيل عموم مشايخ الطرق الصوفية بملوى (١) ، الذى يقوم بترتيب مقامات الشيوخ ترتيبا خاصا ومتوارقا .

فى هذه الأثناء يكون قد حضر أيضا عدد من أصحاب الحرف البيئية (حدادين - نجارين - جزارين - خياطين - حلايين ..) كل حرفه محموله فوق عربته عليها ما يرمز لحرفتهم من أجل السير خلف المقامات ، وتترا ما يبانغون - هؤلاء الحرفيون - فى شكل هذه الرموز لتبدو فى أشكال مضحكة أحيانا .

وكذلك أيضا تتجمع الطوائف المختلفة للطرق الصوفية بأزيائها المتنوعة ، والتى تتميز بها كل طائفة عن غيرها ، وهم يحملون اعلامهم الخاصة بهم « البيارق » .

هذه المبارسات المختلفة تبدأ فى التجهيز والتحضير من العاشرة صباحا وتستمر حتى صلاة العصر ، حيث يبدأ الموكب فى التحرك بعد إشارة البدء التى يعطيها وكيل عموم مشايخ الطرق الصوفية .

ترتيب الموكب :

يبدأ الموكب بفرق الموسيقى النحاسية التابع للبلدية ، يليه بسافة كافية مجموعة ضاربى السياط ، ويعرفون بالسبيطة ويصل عددهم ما بين خمسة الى ستة أفراد ، يمسك

ويصاحب الذكر الانشاد الدينى الذى قد
يؤدى عند بعض الطرق بدون موسيقى ، وأما
تلك التى يصاحب انشادها الدينى آلات
موسيقية (عفاطة - مزاهر - نقارة - رق)
تردد ألحانها ترديدا خاصا يتميز بإيقاع خاص
يساعد المؤدى بالحركة على التواجد والسطح
والخروج نسبيا الى حس جديد غير الحس
الجسدى . فهم يهتزون هزات بطيئة - أولا -
ثم تتدرج فى سرعتها حتى تصبح الحركة عنيفة
نتيجة للسرعة المتزايدة للإيقاع الذى يدفع بنوره
الجسد الى نوع من التجلى واللاشعور فعندما
يطربهم السماع يهتزون ويتمايلون يمينا
ويسارا فى حركة نصف دائرية للجزع مع ترك
الأذرع تابعة وليست قائدة ، حيث تأتى القيادة
فى هذه الحركات من الجذع مع تطويع الرقبة
والرأس تبعا للكتفين .

وتكرار الحركة بهذا الشكل لأوقات طويلة
- كما هو الحال فى الذكر - دون تغيير أو
تبديل ، كفيلة بأن تجعل الانسان الممارس
يدخل فى نوع من المغناطيسية تعرف بمغناطيسية
التكرار .

فيتوه المؤدى عن المكان ، وتقمض عيناه ،
ويتهدج صوته ، ويشعر وكأنه أصبح يطفو
فوق كل الآلام ، ويسحق تحت قدميه كل
المعاناة التى تمتلئ بها هذه الحياة . فتزداد
الحركة ، وتوسع موجة التمايل ، على نغمات
المنشد وصوت العفاطة وإيقاع المزاهر والدفوف
وكان المؤدى قد جاء الى المكان قاصدا الخروج
عن ذاته الحسية ، والسمو بها الى الذات
العليا ، ومع ازدياد سرعة الإيقاع يتحول لفظ
الجلالة « الله .. الله .. الله » الى نوع من
الحشجة حتى يغيب اللفظ نفسه ، كما قد
يغيب المؤدى عن المكان فى كثير من الأحيان فى
لحظة تجلى وصفاء .

يمضى هذا الموكب الكبير مخترقا شوارع
ملوى ، ومارا بأهم المساجد الأثرية الموجودة
بالبلدة ، وصولا الى شارع النيل .

والذى يلتفت النظر - هنا - هو تلك الجموع
الغفيرة التى تطل من الشرفات والنوافذ لأغلبهم
من النساء والأطفال ، فى انتظار مرور الموكب
أمامهم ، علشان يرموا العادة « وهى عبارة
عن نوع من الكعك الصغير تم تجهيزه من قبل
لهذه المناسبة خصيصا ومعه القول السودانى
والبلع وبعض أنواع من الحلوى ، وتلوح الأيدي
من هذه الشرفات وتلك النوافذ لتلقى بهذه
« ابركة » ، ونسمع أصوات الزغاريد التى
يبتلى بها المكان وقد امتزجت بأصوات الآلات
الإيقاعية المختلفة بإيقاعاتها المتميزة ، يتداخل
معهما صوت الأدعية التى علت بها الحناجر ،
ويتناثر بين حين وآخر صوت الفرقة التى
تؤدىها السياط ، فالكل مشارك ، والكل مؤدى
فى آن واحد ، حتى ليشعر المرء بأن الكل قد
أصبح متوجه الى غاية واحدة ، وهدف واحد ،



فى المساء يبدأ الجزء الثانى من هذا المهرجان
الشعبى الكبير ، فى المكان الفسيح الخاص
بالسوق ، ينصبون السراقات من أجل إقامة
حلقات الذكر . حيث تقوم كل طريقة بممثل
سراق خاص بها ، ويأتون بالمنشدين والبطانة
الخاصة بهم حيث يقيمون حلقات الذكر حتى
صلاة الفجر .

وفى حلقات الذكر - هذه - يحاول إتباع
الطرق الصوفية أن يخلعوا عن أنفسهم أرويتهم
المادية والحسية ، ليبقى لهم شعورهم واحساسهم
بأن كل شيء قد ذاب وتلاشى ، ولم يبق الا
الاسم الإلهى .



سوسن عامر

من سيوة سطعت شمس ديانة آمون وانتشرت في الأرجاء فقد كانت سيوة مركزا لهذه الديانة .

وسيوة عبارة عن ناحيتين (١) سيوة (٢) الاغورمي - وتنقسم سيوة الى سيوة شرق وسيوة غرب كما توجد بعض نواح قريبة ومتفرقة كناحية الزيتون وقوريشت وخميسة .

اما مدينة سيوة القديمة فمبنية فوق ربوة عالية تظهر للرأى من بعد كانها بناء واحد أو قلعة حصينة وليست لها فتحات أو ممرات مطلقا الا ممر واحد حصين ويطلقون عليها (شالي) ومنازلها مشيدة طبقة فوق طبقة ، ويبلغ مجموع طبقات البلدة ثمانى طبقات .

اما المنزل فيدخله النور من منافذ صغيرة مصنوعة بنظام هندسى على شكل مثلث ، نافذتان فى الأسفل وواحدة فى الأعلى .

ويبلغ ارتفاع المنازل أحيانا من ٤٠ الى ٦٠ مترا وهى فسيحة من أسفل وتأخذ فى النقص من سمك حوائطها وتدرجها ، لدرجة أن مآذن الجوامع القديمة تظهر من أعلى على هيئة الشموع .

وفى الجهة الشرقية من واحة سيوة، وعلى بعد ميل منها تقع بلدة الاغورمي وتمائلها تماما فى البنيان ، حيث تؤلف أيضا من طبقات متتالية فوق بعضها .

وكان للبلدة بوابة قديمة تقفل وقت الحصار وشوارعها ضيقة . ولكل شارع منفذ أقيمت عليه بوابة حصينة مصنوعة من فروع النخيل وخلفها السلاسل والمتاريس لاقفالها عند الحاجة، والشوارع مظلمة وليس بها دكان أو فسحة متسعة الا فى أماكن معينة بالقرب من بئر شالي ، وبئر احمر وهى من الآبار المهمة بالبلدة القديمة وهى مثبتة فوق صخرة على هيئة قلعة جميلة الشكل مظلة على جميع الجهات المجاورة وبأسفل الصخرة عدد كبير من العيون المتفجرة ، بعضها ساخن والبعض بارد وبعضها مالح وتحوط بالبلدة أحواش عظيمة من النخيل .

الزواج في سيوة :

يرى داؤد حيون أحد أبناء سيوة (*) أن من عادات وتقاليد الزواج في واحة سيوة * أنه بعد عقد القران * يعين موعد الزفاف * ويدفع المهر الذي لا يزيد بأى حال عن ٦ ريلات ثم يشرح أهل العروس في الاستعداد للزفاف في اليوم المتفق عليه * وبعد الانتهاء من تحضير ملابس الزفاف تتوجه العروس الى العين وتستحم وتلبس رداءا أبيض وتمكث في حجرة منفردة بحيث لا تراها البنات غير المتزوجات *

وفي يوم الزفاف تأتي امرأة مخصصة وهي تعادل الماشطة يحيطها البنات ومعهن الفوانيس لعمل الزينة وتصفيف الشعر * فترتب شعر العروس * وتعمل ضفائر بعدد أسماء الله الحسنى (تسع وتسعون) وتقرأ على كل ضفيرة اسما من أسماء الله الحسنى * وتضع عليه الفرغل والمطر والورد وورق التبغ المدقوق ويعجن ذلك كله بزييت الزيتون * ثم ترتدى العروس ملابس الزفاف * بعد ذلك يأتي أقارب الزوج * فعندما يراهم أهل العروس يقفون باب المنزل لمنعهم من الدخول * الا أن هؤلاء يدخلون بالقوة ويطلبون العروس فيرفض أهلها تسليمها مدعين أنهم لا يسلمونها الا عند أذان الصبح * لذلك يرى أهل الزوج المؤذن للآذان * في غير الميعاد (وهذا يعنى بالطبع التمتع والعزوة لدى العروس ، وبعد عدة مناقشات بين الأهلين تتقدم جارية تحمل سيفاً أو سكيناً * وتحمل العروس وتلوذ بالفرار الى منزل الزوج بالتهليل والرقص والطبل ويخرج المدعوون من منزل الزوج وتدخل الجارية تحمل العروس ملفوفة بشال أبيض وتضعها في الحجرة ثم يأتي الزوج ويريد الدخول فتبادره الجارية بقولها : تشتريها فيجوابها * « ويوزنا » وتركه الجارية وتصرف *

ويقابل الزوج عروسه بعد أن يمر من فوق القصعة * وعند أذان الفجر يهرب الزوج الى الحقول ويعضى سحابة نهاره ويصود ليلا الى

منزله * ويستمر على ذلك ثلاثة أيام * وذلك حياة من والديه وأقاربه * وفي ثالث يوم يأتي أهل العروس لتغسل رجلها في عين العرايس * فيرسل أهل الزوج (جهازاً) لأهل العروس وبعد ذلك يبدأ الفناء والرقص *

فيرقصون ويغنون ويصفقون بأيديهم في وقت واحد * لتنظيم وتوزيع حركات الرقص وتتمايل أجسامهم ورؤسهم بحركات آلية في تحديد وانتظام * وتستمر هذه الحركات طورا سريعة وتارة بطيئة حسب الطبل والتصفيق ويؤدون هذه الحركات بكل رشاقة وتعلو وجوههم نشوة الطرب والسرور *

وغناؤهم أثناء الرقص كله غزل في وصف محبوباتهم فيصورونه في حلالة (تمر الطلق) وهو من ألد أنواع البلع ، يرتشفون من حلالاته ، أو يشبهونه بالنخيل الغزالي (وهو من نوع النخيل السيوى المشهور بطول سيقانه * وغزارة جريده * كما يستظلون تحت هذا النوع من النخيل * وهناك في وسط الصحراء وفي سكoon هذا الليل البهيم وفي ضوء القمر حيث تسطع أنواره نسمع من بعد أصوات الفناء ودقات الرقص ونسمات الموسيقى الفطرية *

وتتجلى لك حياة البداوة والفطرة التي مازالت عندنا في هذه الواحة الأسطورية من آلاف السنين * وأهالي سيوة وشعبها بسطاء وديعون نشأوا على الفطرة ، وكان لانقطاعهم عن العالم مدة طويلة تأثير عظيم في أخلاقهم * ولو تمعنا النظر قليلا لوجدنا كثيرا من معتقداتهم متأصلا من أزمان بعيدة ، من عصر المصريين القدماء *

ففي سيوة يكثر المنجمون والسحرة من الرجال والنساء ، وهم أخصائيون في كتابة الاحجية والتماثيل بأنواعها ، ويعتقدون فيها اعتقادا كبيرا * وهم قوم متدينون يخافون الله * ولرجال الدين هناك مقام عظيم *

السيبوع :

بعد الوضع بأسبوع يعمنون الحنة ويضعون نقطة منها بين حاجبي المولود *

(*) تم اللقاء في أثناء زيارته لواحة سيوة بدعوة من الثقافة الجامعية وثقافة التشكيليين في الفترة من ١ : ٨

ويقولون بلغتهم (ان تقبل عليك أن يشارك
أى ربنا يقبل عليك ويشارك لأبوك
وأملك) .

وتأخذ النبات جرة ماء ويذهب الى سطح
المنزل ويتركها ، معتقدات أن ذلك مما يطيل
العمر وقد قمت بتسجيل أغاني الأفراح والسبوح
من الراوى داؤد جبون . ولا يسع المقام هنا
لذكرها .

الوفاة (الفولة) : -

عندما يموت الزوج تسير الزوجة فى الجنائز
الى المدافن وبعد الدفن تختبئ من الناس خوفا
من أن تراهم لوجود اعتقاد أن من يقع نظرها
عليه يلحقه ضرر . ويطلق عليها اسم (الفولة) .
ولا تسير فى الطوارى التى يمر منها أحد ويهرب
أهالى الحارات التى تمر بها من منازلهم الى
الحقول حتى تعود الزوجة الى منزلها . وتحتجب
فى بيتها أربعين يوما مرتدية ملابس بيضاء
ولا تخرج الى الشارع ولا يراها الا أهل المنزل
وبعد انتهاء المدة المعبية يأتى أقارب الزوجة
قبل هذا الموعد بليلة الى المنزل ، وعند الفجر
يصحبونها الى العين . ويعتقدون أن كل من يقع
عليه نظرها غير الذين يأتون فى تلك الليلة فى
بيتها يلحقهم ضرر . وعندئذ يرفع عنها اسم
الفولة وتصير حرة لها الحق فى الزواج .

والمرأة فى سيوة متمسكة جدا بتقاليد
بلدها . فهى لا تخرج من منزلها أبدا الا للزواج
أو - المراء . وفى هذه الأحوال ترتدى عباءة
تغطيها من رأسها حتى قدميها ولا يرى منها
سوى العينين أحيانا ، والرجل هو الذى يقوم
بشراء كل احتياجات البيت لأنها لا تذهب حتى
للسوق . ولا يسمح لأى رجل غريب بالدخول
البيت حتى لا يرى النساء . واللغة هناك هى
خليط من العربية والبربرية - والفقيسات
هناك يبدن فى تصنيح أثواب زفافهن فى سن
مبكرة . وتعتن بهما الفقيسات كل الاعتزاز
فيقضين السنوات فى حياكة ثوب الزفاف وتطريزه
لارتدائه فى حفلات زفافهن ثم يحتفظن به للذكرى
وهو يشابه فى شكله باقى الأزياء ويمتاز بنقوش
وزخارف من الحرير الملون وزراير الصدف

التي يزين بها الوجه دون الظهر . وتتركز حول
الرقبة وعند الصدر ، ثم تمتد فى كل نواحي
الثوب فى صفوف أشعة الشمس . ولا عجب
أن تنفسد واحة آمون بهذا الزى الفريد .
الذى يعود بنا الى الأزياء فى عهد القدماء المصريين
والذى يرمز الى الشمس أو المعبود آمون الذى
اشتهرت هذه الواحة بعبادته .

ومن عادات نساء سيوة هناك أيضا * عند
سقوط المطر وهو بالنسبة لهذه الواحة يمثل
تدميرا للمنازل والمحاصيل الزراعية أن يصعدن
على سطوح المنازل حاسرات الرأس
كاشفات عن بعض أجزاء من أجسامهن . داعيات
الله بضم سقوط الأمطار ولهن فى ذلك دعوات
وتلاوات وطقوس خاصة تقال فى مثل هذه
المناسبة . ويقال أن الله سبحانه وتعالى يستجيب
لهن .

الأزياء وأغلى : -

ونساء سيوة يهتمن بزينتهن اهتماما
كبيرا . وأول ما تهتم به المرأة هناك هو تشييط
شعرها حيث تترك الفتاة شعرها لينمو حتى
تبلغ سن التاسعة أو العاشرة ، ثم تبدأ فى
تصفيره فى جدائل وضفائر دقيقة ومتعددة ،
إشارة الى أن من يرغب فى طلب يدها عليه أن
يتصل بأهلها وهناك سيدات متخصصات فى
تصفير الشعر ينتقلن من منزل الى منزل .
لجلد شعور النساء فى أشكال مختلفة ، كلها
ذات جمال وتشبه الى حد كبير ما كان يتبعه
النساء فى عهد المصريين القدماء ، وما سجلته
النقوش على جدران المعابد والمقابر .

وتستعمل النساء الكحل لتكحيل عيونهن
وتزجيج حواجبهن . ولهن مكحلة هى قطعة فنية
غاية فى الروعة تسمى (تنكلت) وهى طويلة
مستطيلة مصنوعة من جلد الأبقار الملون الأحمر
وذات جنبين أحدهما لوضع الكحل والآخر
لوضع مرود طويل سميك من النحاس
المنقوش ولها عند قاعدتها عدة شرابات طويلة
من الجلد نفسه ومن لونه أيضا وتزين المكحلة
وتكسى جميعها بجداول من الحرير الملون والزراير
المصنوعة من الأصصاف . ومما يجدر ذكره

شريط طويل من النقوش الحريرية المختلفة الألوان * ويعتبر ثوب الزفاف في سيوة فنا مستقلا من قديم الزمان ، ولا مثيل له في أى مكان * وقد يكون أسود اللون * ويسمى بعدة أسماء (ناشراح ، نأحواق) المثلج * ناشراح وأحواق لبلاب * ومسميات أخرى حسب لون وحجم الثوب *

ولما كانت ملابس النساء في واحة سيوة قصيرة الطول تصل الى اسفل الركبة * فهن لا يتركن سيقانهن عارية ويلبسن سروالا يصل حتى القدمين ويزين بصنفه السفلي بنقوش حريرية مختلفة الألوان حاكنتها أصابعهن البارعة في مهارة واتقان فيبدو قطعة من الفن الرائع يكمل زينتهن * ويلبسن في أقدامهن أحذية تنفرد في شكلها وطابعها ونقوشها * مصنوعة من جلد الأبقار في لون أحمر وتسمى (زوابنى) مينة بنقوش وشرابيب حريرية متعددة الألوان *

ولفتيات سيوة ولح شديد بالخلي * وتملك كل فتاة أو أسرة مجموعة منها * قد يصل وزنها أحيانا أربعين رطلا ، وهي فريدة في نوعها وفنها وصياغتها - كثيرة في عددها وكلها من الفضة فلا يعرفن الذهب هناك * ويلبسن في معاصهن (الدملج) وهو طويل منقوش ، ويضعن في أصابعهن الخواتم في أشكال متعددة ذات أقراص كبيرة ملونة * أما القلائد فتعتمد حول رقابهن وكلها منظومة من حبات الخرز الملون والكفوف الفضية *

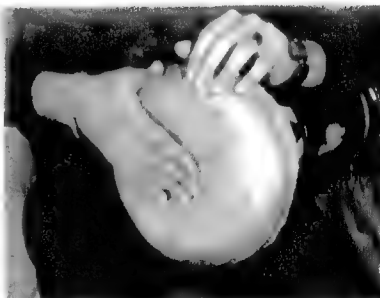
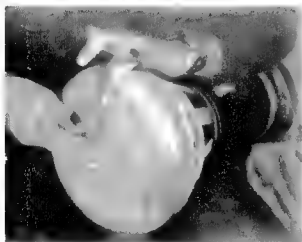
كما يملقن على صدورهن أحجية ذات إشكال عدة تتدلى منها سلاسل تحمل في نهايتها مجموعة من البلبابل المستديرة ويسمونتها (تحجاييت - نجمة * طلعت) * وسيوةالواحة الجميلة جدا ، الأسطورية ، مختلفة تماما عن أى مكان آخر في العالم ويرجع هذا الاختلاف الى عزلتها عن باقي مصر والتي كانت السبب وراء احتفاظها بفطرتها * وطابعها الخاص القديم الذي لم يتغير عبر السنين *

إن الزراير الصدفية من أسس الزينة هناك في الأزياء والصناعات الخوصية وسواها *

وترتدى النساء اذا أمكن داخل منازلهن أزياء متعددة الأشكال زاهية الألوان * وتتفق جميعها في شكلها المستطيل وأكمامها الطويلة الزائفة الاتساع وهي تختلف في نظريتها ونقوشها وألوانها وهن يتباهين بامتلاك أكبر عدد منها * حتى أن الزوج يجب أن يهدى الى زوجته قبل زفافها ما لا يقل عن خمسين ثوبا منها ، النصف عليه والنصف الآخر على والد الزوجة * وتسمى هذه الأزياء بأسماء متعددة وليس هناك فارق بين حلى الفتاة والمرأة المتزوجة الا في شيء واحد فكلتاها تضع حول عنقها حلقة فضية كبيرة وثقيلة الوزن تسمى (أعرو) - تضيف اليها الفتاة حجابا من الجلد الملون * يزين بالصلة القديمة أو قرصا فضيا كبيرا منقوشا يسمى (قرص العذاري) فاذا ما تزوجت فصلت الحجاب والقرص عن هذا الطوق * وأعطته لعائلتها * لتستعمله إحدى الفتيات من أخواتها أو قريباتها *

ولا يعرفن هناك الأقراط * بل يضعن فوق رؤسهن (اللجوسطاه) أو اللجوطاه وهو شريط جلدى تتدلى من جانبيه أحجار الكارم وكرات وأحجية فضية مستديرة كبيرة وثقيلة من الفضة توضع فوق الرأس بحمالات من الجلد المزين بالزراير والأحجية الفضية و المصنوعة من الخرز لتتدلى على الجبهة * أما الجانبان فمثبت بهما حلقتان هلاليان كبيران من الفضة * يتدلى من كل منهما عدد كبير من السلاسل المنتهية بالبلابل فاذا ما سرن في الطرقات تسمم لهذه المجموعة من السلاسل والبلابل رئيسا خاصا *

ولا تعرف المرأة في سيوة البرقع فاذا ما خرجت من منزلها في النهار ، أخفت جسمها الضئيل المكسو بهذه المجموعة الكبيرة من الزينة والخلي والبرية بملءة كبيرة واسعة تسمى (طرقت) ذات لون رمادى ونقوش سوداء أضافت عليها بعدها * بطول منتصفها تطريزا في هيئة -



الوضع الأول (التوك)

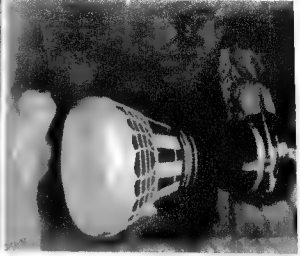
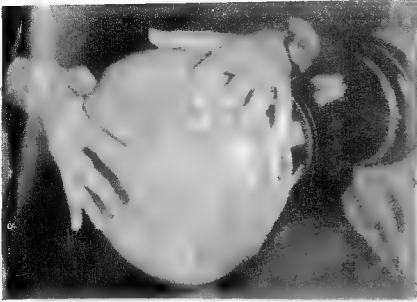
م (التوك) المكتومة باليد اليمنى والطرق باليد اليسرى وترمز لها في هذا البحث بهذا الشكل ٣٣

الوضع الثاني

الدم المضغوطة أو المكتومة وترمز لها في هذا البحث بهذا الشكل (٣٤)

الوضع الثالث (التوك)

م (التوك) المكتومة من خلال أصابع اليد اليمنى (الوسطى والخنصر) أو السبابة والطرق باليد اليسرى وترمز لها في هذا البحث بهذا الشكل ٣٥ وهذا الوضع يعطينا نكاتة لها صوت يشبه (الفرقة) بواسطة اليد اليمنى



الوضع الرابع (التلك)

م مجموعة تكات على الفخار نفسه وهي قليلة الاستعمال ولكنها تستعمل عندما يكون هناك صولو وخاصة مع الراقصة الشرقية وترمز لها في هذا البحث بهذا الشكل ٨

الوضع الخامس

إن استعمال اليد اليسرى بهذا الوضع وطرق متواصل من اليد اليمنى يمكن أن يعطينا صوتاً غريباً يسمى (صدى الصوت) من خلال دخول اليد اليسرى أسفل الدربةكة وخروجها في نفس الوقت مع طرق مستمر من اليد اليمنى بنظام معين . وترمز لها في هذا البحث بهذا الشكل ٩

الوضع السادس (الدم والتلك)

الدم تعزف باليد اليمنى من وسط الدربةكة تقريباً والتلك تعزف باليد اليسرى على حافة الرق الجلدي .



والحليات بأنواعها تعزف . بالسبابة (اليد اليمنى مع اليد اليسرى) السبابة والخنصر والأصبع الوسطى من حافة الرق الجلدي .

الوضع السابع

م مجموعة تكات) من عل حافة الجلد وهي تبدأ بطيئة وهادئة حتى تسير إلى منتصفها الدربةكة أو أقل من المنتصف قليلاً وتزداد هنا السرعة والصوت . ثم ترجع مرة أخرى من المنتصف حتى الحافة . وترمز لها في هذا البحث بهذا الشكل ١٠

الوضع الثامن « الدم » (الدم)

الدم وهي تعزف بواسطة اليد اليمنى

الوضع التاسع (التلك)

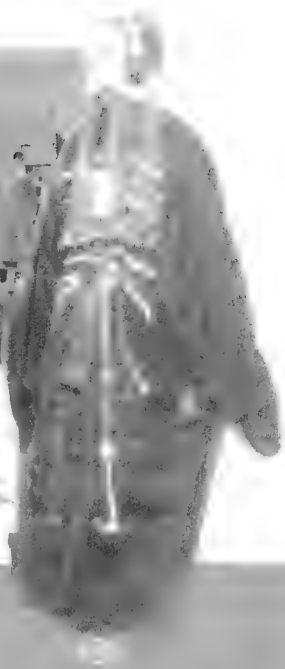
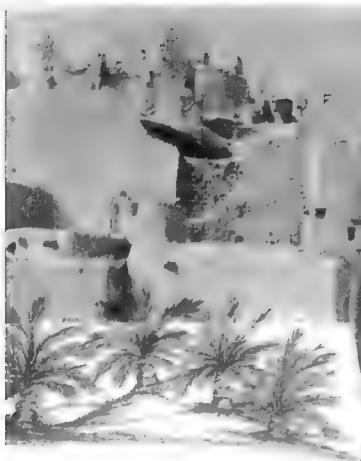
م التلك المكتومة بوضع آخر من خلال اليد اليمنى (الأبهام) والطرق باليد اليه وترمز لها في هذا البحث بهذا الشكل ١١





- عمال البناء وهم يستخدمون ، الصفيحة ، كأداة إيقاعية
- العلكة والطبقرة واستخدامهما كأثني إيقاع
- الطبقرة
- المزرنة





تتميز واحة سيوة
بالمهارة في فنون
التطريز بالخياطة
الملونة على الجلود
والأزياء ، علاوة على
تميز فنونها من الحلوى
والأزياء الشعبية





ذلك أن واحة
سيوة تعد من أقدم
الواحات التي
شهدت فجر
الحضارة المصرية
وحافظت على الكثير
من عناصرها .

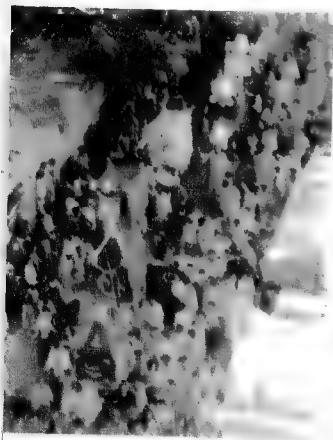
ببوحدها الزخرفية
المستقاة من البيئة ،
حيث تجمع تلك
الفنون بين الجمال
الطبيعي ، والبعد
التاريخي ، والتعبير
عن البيئة .

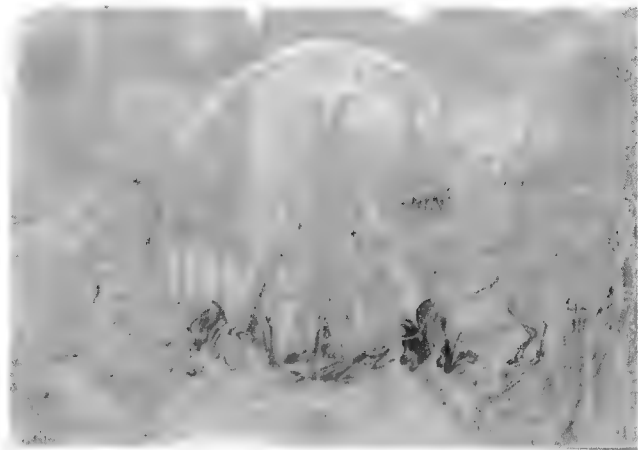
الانزواء والخطوة في الفدوة





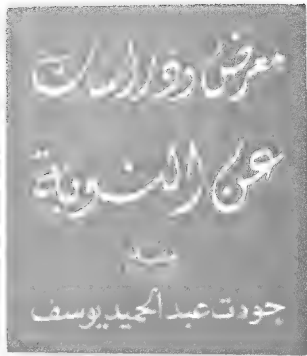
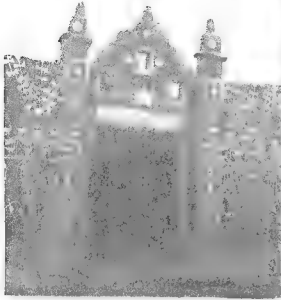
اجتماعات المولد النبوي الشريف في مملو





معروضات المتحف القبطي في القاهرة





صورة رقم (٦)

« ... حين تصفحت جريدة الصباح ... وطالمت خيرا يفيد بأنه سيتم افتتاح معرض للصور الفوتوغرافية عن النوبة القديمة ... فكرت أن أكون أول الحاضرين ... لم تصلني بطاقة دعوة ... فقد كانت الدعوة موجهة الى قلبى من بلاد النوبة القديمة ... التى عشت بين بعض نجوعها وقراها أجمل الأيام ، مسجلا لفنونها التشكيلية وإبداعاتها الفنية .. » .

افتتح المعرض مساء الخميس ١٩ نوفمبر ١٩٨٧ بقاعة الفنان محمد ناجى بقصر ثقافة الأنفوشي بالاسكندرية ... وكان للفنان المصور الفوتوجرافى « فتحي حسين » رئيس اتحاد مصورى الصحف الأفرقة ورئيس قسم التصوير بجريدة الأهرام بالاسكندرية .

أرض الأصالة والتراث • الذى تكونت ملامحه عبر آلاف السنين ... رغم قسوة الظروف • مؤكدا بهذا المعنى ... فكرة التواصل بين الأجيال •

وكان الفنان فى تسجيلاته الفوتوجرافية المروضة يركز على انسان النوبة ... بين الطفولة والكهولة • مع النهر والصخر والتراث • مذكرا بالنوبة القديمة ... النوبيين ... وكل أبناء مصر •

ويعتبر المصور فتحي حسين واحدا من الفنانين الذين سجلوا بعنسانهم مظاهر الحياة الأصلية على أرض النوبة القديمة ... نوبة ما قبل السد العالي ... وكان صديق الاحساس فيما سجله من لقطات ترجع لكونه ابنا من أبنائها ، فهو ينتمى الى قرية اميركاب ، التى نظم له ناديا بالاسكندرية هذا المعرض ... ليعكس وجهة نظره فى نقل صورة للحياة التى كانت على أرض النوبة فى الماضى الى الجيل الجديد من أبناء النوبة الذى ولد ونشأ بعيدا عن أرض الآباء والأجداد

ذلك القطاع المتميز ... خاصة في المرحلة الأخيرة
من حياة النوبة قبل تحويل مجرى النيل ...
مواكب الحملة الدولية لليونسكو لانقاذ معبدى
أبو سمبل وآثار بلاد النوبة الأخرى .

وكننت واحدا من هؤلاء الذين شاركوا في
التسجيل . وأقلمهم فسحة من الوقت والإمكانات ،
كان صراعا مع الزمن حتى موعد تحويل مجرى



لقد كان لكل واحد ممن سجلوا بالعسدة ...
تراث النوبة القديمة ... أسبابه ووجهة نظره
الخاصة حين فكر في إجراء هذا التسجيل .

فحينما سجل الأستاذ الكبير المهندس « حسن
فتحي » (١) شيخ المصاريين ورائد العمارة
الشعبية في مصر ، فنون النوبة التشكيلية
القديمة ، بما فيها العمارة - أم الفنون - وعلى
مدى عشرات السنين قبل التهجير ... كان يهدف
من هذا التسجيل أن يكون مرجعا مهما له ولمن
بعده عن أصول تراث فننى عملى . واستطاع أن
يستوحى من هذه الفنون تشكيلات معمارية جديدة
لقرى كاملة حديثة التخطيط توظف خامات البيئة
الفقرية ، وتهيئ المناخ المناسب للحياة الانسانية
داخل المسكن ، وفي مرافق القرية المتنوعة .

وحقق بهذا الاستيعاء الفنى والعمل عنصرى
النفع والجمال وهما جناحا العمل الفنى التشكيل
الشعبى . وربط بهذا العمل الفنى الفنى بين
تكيف المصاريين الشعبين (البنائين) مع البيئة
وبين الأسلوب العلمى فى التخطيط والتنفيذ ...
بين روح الانسان ... وبين الأرض والمكان .

وكانت تجربته الرائدة في قرية « القرنة
الجديدة » بالأقصر مع بداية الأربعينيات موضع
جدل ودراسة وتقييم ثم تقدير من مختلف المعاهد
والأكاديميات والمصاحد المعمارية فى الصالح ومن
المؤتمرات والهيئات العلمية والثقافية العالمية
أيضا .

ويكفى أنه لم تحظ أية تجربة فنية وعلمية فى
مجال العمارة من قبل بمثل ما حظيت به قرية
القرنة الجديدة ومصممها « حسن فتحي » من
رصيد الدراسات والأبحاث والرسائل العلمية
والكتب الى يومنا هذا .

وحينما سجل المرحوم الفنان « عبد الفتاح
عبد ... » التراث الشعبى للنوبة القديمة ...
ضمن ما سجل من أعمال ... كان فنا
فوتوغرافيا بحثا ... شارك به على كل
المستويات المحلية والعالمية فى التعريف بفنون

(١) أثناء اعداد هذا المقال ، أذهلت وكالات الأنباء حصول المهندس حسن فتحي (٨٧ عاما) على جائزة الاتحاد

الدول للبناء والحرف التقليدية لعام ١٩٨٧ كأحسن مهندس فى العالم استخدم المواد الطبيعية والمحلية فى أعمال معمارية
لاجمة تتناسب مع البيئة المحلية (قرية القرنة الجديدة بالأقصر) .

النيل ٠٠٠ وقبل أن تغمر مياه البحيرة الجديدة شيئاً فشيئاً ٠٠٠ فتنداعى دور النوبة العريقة وبنائها ، وتختفى بتداعياها نماذج نادرة من أرق منطقة حضارية مصرية فى مجال التراث الشعبى المتكامل .

كان تسجيلاً علمياً من خمس قرى نوبية تمثل مناطقها الثلاث ٠٠٠ كمرجع لإعداد دراسات تطبيقية تخدم مختلف جوانب الحياة ، وتركز على الاستفادة من التراث الشعبى النوبى فى مجالات حيوية كالسياحة والصناعة (راجع بحثى « الفنون التشكيلية الشعبية للنوبة القديمة بين التسجيل والاستلهام » - العدد ١٦ - مجلة الفنون الشعبية - مارس ١٩٧١) .

لقد عبر تراث النوبة التشكيلى الذى صاغه فنانون النوبة الإنسان ٠٠٠ بالصخر والطين ٠٠٠ عن حضارة عريقة ، وارتبط إنتاجه المتميز فى مناطقه الثلاث بعوامل عدة ٠٠٠ بالنيل أولاً ٠٠٠ وبالدين ثانياً ٠٠٠ وباللغة العربية ثالثاً ٠٠٠ وبطبيعة الأرض القاسية رابعاً ٠٠٠ وبالجزلة خامساً .

فكان النيل وهو أقدم هذه العوامل ٠٠٠ شريان الحياة ورمز استمرارها وبقائها ٠٠٠ فكان تقديسهم له على مر العصور ، واليه اتجهت أنظارهم وتواعدهم قلوبهم مع مواعيد « بواخر الوسة السودانية » التى كانت تحمل الأهل والبريد .

وكان الدين الإسلامى الذى انتمى إليه كل النوبيين منذ أكثر من خمسمائة عام ، هو الرابطة التى فيما بينهم ، يجمعهم بالوادة والرحمة ٠٠٠ وبالحرم والحب ٠٠٠ وبكل ما نزل فى قرآنه المجد من معانٍ وقيم .

وكانت اللغة العربية ، التى تكلمها النوبيون بعد إسلامهم مع لغاتهم المحلية لكل من منطقتى الشمال والجنوب ، لغة الماتوكية فى الشمال ولغة الفديجة فى الجنوب ٠٠ وبقيت المنطقة الوسطى « وادى العرب » تتحدث العربية وحدها ٠٠٠ وبإصرار رغم موقعها الوسيط بينهم إلى يوم الرحيل والتهجير .

وكانت طبيعة الأرض القاسية فى أغلب مناطقها على طول ضفتى النهر ٠٠٠ وإن كانت

قسوتها فى الشمال أشد من قسوتها فى الجنوب .

وكانت عزلة النوبة القديمة عن شمال الوادى ٠٠٠ أكثر قسوة على أهلها من طبيعة الأرض ٠٠٠ فالرجال والشباب ، فى سعى دائم بحثاً عن الرزق فى الشمال ٠٠٠ والكهول والنساء والأطفال ، فى القرى والنجوع فى انتظار بلا ملل ، وقناعة بابيان ٠٠٠ بما يوجد به الله على رجالهم من خير . فكاف صامت ودؤوب من كل الأطراف ، من المهاجرين فى شمال الوادى ، أو من المستقرين على أرض النوبة فى الجنوب ٠٠٠ الذين حولوا خامات الأرض الفقيرة إلى روائع معمارية فنية غنية . لكن هذه العزلة كانت رغم قسوتها أقوى أسباب احتفاظ النوبة القديمة بتراثها المتميز ، دون اختلاط أو تأثير خارجي . وكان خزان أسوان منذ إنشائه ومع تقليصاته المتتالية قد حال دون الاختلاط والتأثير .

لم يكن هناك خلاف بين مناطق النوبة الثلاث ٠٠٠ الكنوز والعرب والفديجة ٠٠٠ إلا فى مدارسها الفنية التشكيلية ، فكانت كل منطقة منها ذات مذاق خاص يعكس نتاج فكرها وروحها وعلاقتها بالطبيعة ٠٠٠ فى تجمعات مبانيها على الصخور أو فى الأودية وفى تكوينات كل وحدة منها وفى مرافقها وفى تفصيلات أنشائها وفى خامات بنائها . ثم فى وحدتها الزخرفية الجدارية ٠٠ بارزة كانت أم غائبة ٠٠٠ فحسا كان أو رسماً ٠٠٠ وحيد اللون أم متعدد الألوان ٠٠٠ يكسو حائطا واحداً من حوائط حجرة أو كل الحوائط فيها ٠٠٠ داخلية كانت أو على الواجحات . (راجع مقال « الوحدات الزخرفية الشعبية للنوبة » - العدد الأول - مجلة الفنون الشعبية - يناير ١٩٦٥) . انظر أيضاً دراسات الأستاذ صفوت كمال بنبوية مركز الفنون الشعبية - العدد الثانى - أغسطس ١٩٦٥ ومجلة الفنون الشعبية العدد الأول - يناير ١٩٦٥) .

ولأن الأمالة والجود يشكلان خطوطاً عريضة فى حياة النوبيين جميعاً ، وفى عاداتهم وتقاليدهم العربية على أرض النوبة القديمة ، أيا كانت مستوياتهم الاجتماعية . فقراء كانوا أم أغنياء ٠٠٠ كان انعكاس ذلك على العمارة ، فكانت

الفوتوجرافية ، وفي صفحات الدراسات العلمية التي تمت عنها ، وفي مقتنيات المتاحف الفولكلورية التي تمثلها بأنحاء العالم .

ولعلنا في النهاية ... وبعد هذا العرض السريع عن معرض النوبة ودراساتها ولحات عن فنونها الشعبية ، أن نتساءل أما آن الأوان لأن نعد لمقد مؤتمر علمي لدراسات التراث الشعبي للنوبة القديمة - بما فيها جانب التشكيل - مصرية كانت أم أجنبية ، وأن نجتمع هذه الدراسات وأن ننشر منها كل الدراسات التي تغطي جوانب الحياة التي عاشتها على أرضها . وأمامنا مناسبة مرور خمس وعشرين عاما على تهجير النوبيين منها ، والتي يحين موعدنا في أكتوبر ١٩٨٨ .

**بيانات الصور الخاصة بمقال معرض ودراسات
عن النوبة القديمة**

● الصور متتابة طبقا لأهميتها في كل مجموعة .

منطقة الكنوز

صورة رقم (١) سيلم متعرج يؤدي الى مدخل منزل يواجه مستويات مختلفة تابعة له ، ويجاوره غرفة المضيئة الخاصة بالمنزل - قرية دابود - منطقة الكنوز .



المضيئة الخاصة الملحقة بكل بيت من بيوتها صغيرا كان أو كبيرا رمزا لحسن الاستقبال وكرم الضيافة . ثم تكون المضيئة العامة لكل نجع من نجوعها أو قرية من قرأها ... ذلك الرمز الجساعي للاشتراك في الحقيقة التي نادى بها الاسلام والتي كانت منهجا لحياة كل النوبيين على أرضهم القديمة (راجع مقال « دراسات تشكيلية شعبية في بلاد النوبة » « المضيئة » - العدد السابع - مجلة الفنون الشعبية - أكتوبر ١٩٦٨) .

وحين نذكر الفنون التشكيلية الشعبية في النوبة القديمة لا بد لنا أن نذكر ما تميزت به بعض القرى الجنوبية من منطقة القديحة التي تزينت حوائط مبانيها لسنوات طويلة بروائع فنية عالية القيمة من النحت البارز كانت تكسو بعض جدران « الديوانى » فى الداخل ، أو حوائط الأبنية المكشوفة أو على الواجهات الخارجية للمنازل . ولا بد أن نذكر أيضا الزخارف الهندسية الفريدة التي استخدمت على أوسع نطاق في تلك المنطقة (راجع مقال « أدندان قرية النحت البارز » - العدد السادس - مجلة الفنون الشعبية - مايو ١٩٦٨) .

وحين نذكر الجزء الجنوبي من منطقة القديحة لا بد أن نشير الى ذلك التشابه التام لهذه المنطقة المصرية مع أجزاء كبيرة من أرض النوبة السودانية ، فى تخطيط القرى وتشكيل المباني وأسلوب البناء وخاماته والوحدات الزخرفية الهندسية وقطع النحت البارز على الحوائط وإن اختلفت موضوعاتها ، وكثر في المنطقة السودانية التعبير عن التماسيح التي كانت تكثر فى هذا الجزء . ولا غرابة فى هذا التشابه اذا تذكرنا أن الحدود المصرية كانت تمتد الى وادى حلفا حتى ما بعد منتصف الخمسينيات من هذا القرن وتعدلت الى الحدود الحالية حتى بعد أن اشتركت النوبتان المصرية والسودانية ... تحت مياه البحيرة الجديدة الواحدة التي امتدت على أجزاء من أرض مصر وأرض السودان .

هكذا كانت للفنون التشكيلية الشعبية فى النوبة القديمة ... عاشت ... ومضت ... لكن ذكرها باقية الى الأبد ... فى التسجيلات

صورة رقم (٣) مدخل ثانوى يتوسط سور
جانبي لمنزل يوضح براعة المعمارى النوبى فى
استخدام الأحجار والطوب اللبن لاطهار جمال
التصميم - قرية دهमित - منطقة الكنوز .



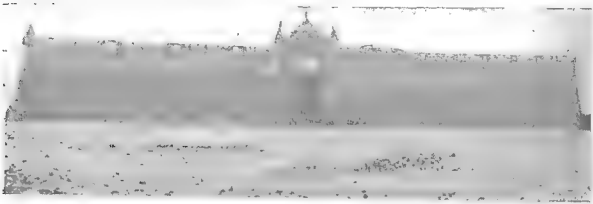
صورة رقم (٢) مستويات متدرجة تؤدى الى
مدخل استخدم فى زخرفة واجهته وحدة المثلث
الفائر ويشكل فى مجموعه شكل المشربية .
وتعتبر من أبسط وأجمل الواجهات النوبية
ويلاحظ الأطباق الصينية - قرية دهमित -
منطقة الكنوز .



صورة رقم (٤) مدخلان متجاوران يختلف كل منهما عن الآخر من حيث التكوين العام ووحدات
واسلوب الزخرفة ويلاحظ أطباق الصينية - قرية دهमित - منطقة الكنوز .

منطقة وادى العرب

صورة رقم (٥) واجهة كاملة لمنزل يتوسطها المدخل • يوضح أسلوب البناء وتكرار الوحدات الرئيسية المرسومة باللون الأبيض - قرية السبوع - منطقة وادى العرب •



صورة رقم (٦) مدخل منزل يزين أعلاه وجوانبه وحدات تتكرر رأسيا مرسومة باللون الأبيض مع وحدات ملونة وأطباق من الصينى - قرية السبوع - منطقة وادى العرب •
(انظر مقدمة المقال)



صورة رقم (٧) حوش سماوى يضم فهو أعمدة مزخرف بوحدات مرسومة باللون الأبيض بأسلوب زخرفة الواجهات نفسها ويلاحظ التأثير بمعبد السبوع - قرية السبوع - منطقة وادى العرب •

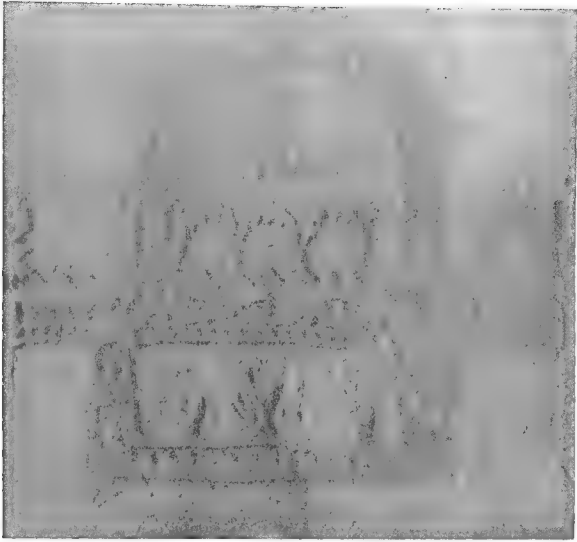


منطقة الفديجة

صورة رقم (٨) الجزء الأعلى من مدخل منزل مزخرف بالوحدات الهندسية الملونة البارزة التي يكمل تكوينها مجموعة الأطباق الصينية وجميعها تحمل طابع الزخرفة نفسه بالنوبة السودانية - قرية أدندان - منطقة الفديجة .



صورة رقم (٩) تحت زخرفى تجريدى بارز يحمل ملامح قبسب وأهلة كان يزین حائط « دبوانى » - قرية أدندان - منطقة الفديجة .



صورة رقم (١٠) مدخل يتوسط مصطبتين ويعملوه زخرفة مبسطة تمبر عن القباب • يلاحظ
مجموعة أطباق الصيني - قرية أدندان منطقة الفديجة •

معرض الفنان الحاج رمضان سويلم

إبراهيم حلمي

على الرغم من سنين عمره التي ناهزت العادية والستين ، إلا أنه أحس أن بداخله معان كثيرة تريد أن تظهر للوجود . ذلكم هو الفنان « رمضان سويلم » ابن قرية « عرب اسكر » مركز « الصف » بالجيزة .

ولم ينتظر الحاج « رمضان » كثيرا ، فأمسك ورقة وقلم ، وداح يرسم من خياله ، الورقة تلو الورقة ، واللوحه تلو اللوحه ، دون أن يدري أحد من حوله شيئا عن رسوماته ، أو أحاسيسه التي يسكبها بداخلها ، في حذر ، وتكتم شديد .

كان يعيش أن ينكشف امره للناس فهو فلاح بسيط ، يزود الأرض ، ويمسك بالفأس ، ويشق بها صدد الأرض ، فيلونها بالخفزة المزروعة ، فهذه هي مهنته ومهنة الآباء والأجداد .

أما أن يمسك بالألوان أو القلم الرصاص فهذا عبث في عبث ، ولهو صبياني ، هكذا كان يتغيب نظره المجتمع الريفي له من أبناء قريته بالصف .

عائلة تقوم برعاية مصالح بعض الأجانب المقيمين في مصر من الألمان . وفي إحدى المرات رأت السيدة الألمانية « أرسولا » زوجها « جيرهارد » لوحاته فشيخما ، ووعده بأقامة معرض له ، وكان أن أقام له معرضا في معهد جوته بالقاهرة في الفترة ما بين ٩ و ٢٠ إبريل عام ١٩٨٤ عرض فيه نحو مائة لوحة للجمهور . وكانت فاتحة خير .

فوجئ « رمضان سويلم » بما لم يكن يخطر له على بال . فقد وجد لوحاته تباع في المعرض بمبالغ تتراوح بين الخمسين والمائة جنيه ، بل وصلت إحداها إلى مائتين وخمسة وعشرين جنيها . لقد أصبح الشيخ « رمضان » فنانا دائم الصيت ، وله معرض يرتاده عشاق الفن التلقائي من كل حدب وصوب . من ألمانيا

وحينما انكشف امره لأقاربه صدق حسده ، لم يتلق منهم ما يشجعه على انماء هوايته الأقدرة لديه ، نهروه على تركه زراعته والتفرغ لما لا طائل من ورائه ، وكأننا هو قد فعل جرما كبيرا أو باع أرضه فاستحق سخط الجميع ولكن « رمضان سويلم » أصر أن يكمل مشواره مع الفن بتلقائيه الفطرية ، ويفرغ من خياله ما يوجد به عليه ، وكانت وسيلته الورق والقلم الرصاص ، أو قلم الجير الجاف ، أو الجبر الشيني ، أو الفلوماستر ، أو شمروخ البلع ، أو عيدان الكبريت أو بعض عيدان نبات الخلفاء ، المهم أن يرسم ، وبأى شيء يكون في متناول يده .

اكتشفت موهبة الحاج « رمضان سويلم » عن طريق إحدى المصادفات المحضة . فهو ينتمي الى

على كورنيش النيل ، وتوافد على المعرض أهالي قريته بالصف ، ورجال من السلك الدبلوماسي الاجنبى * ووسط رقصات الخيل عند الافتتاح ، ووسط الزغاريد التى انطلقت مجلبة من أفواه نساء قريته ، امتطى الفنان « رمضان سويلم » ابن الستين عاما جودا ، لكى يقول لمدعويه انه ليس فى خريف العمر ، بل أمامه سنونات وسنوات للعطاء الفنى ياذن الله ، وأنه كما يستطيع أن يرقص الخيل على أنغام المزمار ، فإنه يستطيع كذلك أن يضبط الايقاع فى لوحاته الفنية التلقائية .

ومن وحى حبه للشعر ارتجل قائلا :

تم الصفا بالمحبين

واتجمعت كل الحبايب

صحافة ويا إذاعة

مصريين ويا أجناب

يا تهوى حسب بن

واسقى امرد وشبايب

(امرد = فتى)

ويعتقد الفنان « رمضان سويلم » انه لم يرسم بعد اللوحة التى يحس بها انها تشبیه فنيا ، فكل ما رسم ما زال به شيئا ناقصا ، ويتمنى أن يرسم لوحة عن عرس قطر الندى ورحلة زفافها الى خليفة بغداد .

وقد يختلف النقاد حول إنتاج « رمضان سويلم » من حيث قيمته الفنية ، لكن الشيء الذى لا يختلف عليه أحد انه استطاع أن يدخل الفن الى دائرة اهتمام الفلاحين فى قريته .

وسويسرا وأمريكا وأستراليا والسويد وبدأ رمضان سويلم يشارك فى أرضه ذات الفدادين الخمسة لكى يتفرغ للرسم ، ويترف من معين خياله الذى لا ينضب . وخلال تلك الفترة أبدع وهو نصف متفرغ أكثر مما سبق . وعكف - بحكم تدينه الشديد - على قراءة قصص الانبياء فى القرآن الكريم . لقد كانت له هذه القصص كنزا ثريا نهل منه بشغف ، وتفتحت أحاسيسه الفنية ، مع قصص سيدنا سليمان بن داود ، وسيدنا نوح ، وسيدنا موسى ، وإرم ذات العماد ، وذى القرنين ، وأهل الكهف .

واخذ يملك أمام لوحاته فى صبر وإتهال صوفى . لقد مكث - مثلا - أمام لوحة ارم ذات العماد نحو سبعين يوما يرسمها الى أن فرغ منها تماما . كما ان لوحة بساط سيدنا سليمان أخذت منه نحو شهرين كاملين .

شهد انتباه الفنان « رمضان سويلم » عالم الأساطير وحكايات التاريخ القديم ، فراح يرسم مقابر فى بطن الجبل بأسلوب فطرى تلقائى دون أن يقوم بزيارة واحدة لمقابر الملوك التى تمثل بها محافظة الجيزة ، أو حتى يزور المتحف المصرى ، فكل لوحاته جاءت من وحى الخيال .

وليس معنى هذا أن الفنان « رمضان سويلم » انفلق على نفسه . بل على العكس تماما ، فالناظر الى أعماله الفنية التلقائية يرى فيها بعض مؤثرات البيئة الزراعية ، وكذلك تلمع مناخ البساتن المحيطة بقريته من حيث تواجد عدة قبائل بدوية تجاورهم ، مثل قبيلة الحياينة ، فراح يرسم أفراحهم وعاداتهم فى لوحاته الفنية .

فى منتصف أكتوبر عام ١٩٨٧ أقام « رمضان سويلم » معرضه الثانى فى قاعة الدكتور رجب

of this folk instrument. Mr. Intisar Abd el Fattah has discussed the work of the German composer criticizing it that, despite of its precision, it did not reveal all the possibilities of the instrument which is always related to movement and dependent on improvisation. The researcher proves this through his personal experience with the folk musical instruments which he was using in his performances such as in the experimental theatre which he presented in Poland and in Egypt. Mr. Intisar Abd el Fattah has recorded by photos the style and technique of playing on this musical folk instrument.

... Mr. Mohammed Abd el Salam Ibrahim presents his research about "*The Evil Eye and Charm ('ruqia') in folk belief*". This belief forms an important aspect in Egyptian folklore. If the "evil eye" is one of the features that characterize some people, according to this folk belief, there are in turn people who have the ability to protect against the evil eye.

The means of protection from the evil eye have been known from a distant past as they were used by Isis to return to life her son Horus after he was stung by a scorpion. It was also known by the ancient Arabs. At the end, to enrich the study, the researcher presents a number of the texts used during the rituals performed against "the evil eye" aiming at avoiding its evil.

Next comes the article written by Mr. Yousri Abdel Ghani under the title "*Sirat — epic — Antara al Absi between Reality and Folk literature*" which presents the features of this historical and epical personality that played an important role in Arabic folk culture and it acquired its historical and folk existence at the same time.

"*The Library of Folklore*" Mr. Abdel Aziz Rifat presents a review for the study of Dr. Mohsen Jassem el Mousawi about "*1001 Nights in the English literary criticism in the years 1704-1910*". This article presents the researches done about "1001 Night" or "Arabian Nights" in the critical and narrative studies for more than 2 centuries.

Next, the "*Folklore Magazine Tour*" includes, apart from the exhibitions and sessions that were held in Egypt, a covering of some of folk celebrations.

Thus, Mr Samir Gaber presents a detailed description of the celebrations of "al-mawlid al-nabawi" (The Birth Anniversary of Prophet Mohammed) and the festivities that accompany it in the town Mallawi in Minya Governorate. The writer has been observing this celebration for 3 years from 1985-1988. Following it is the report of Mme Sawwan Amer, the Egyptian artist, on her exploratory excursion to Siwa Oasis. She describes the weddings in Siwa and some other festivities connected with everyday life. Through this report she also adds some important information about folk dresses and ornaments. Next, Mr. Ibrahim Hilmi provides a description of the exhibition of the artist el-Hag Ramadan Soueylam. He also presents a report about his exhibition which was held in Goethe Institute in Cairo.

A review of the exhibition of the photographs of old Nubia organized by the photographer Fathi Hussein was reported on by Mr. Gawdat Abd el Hamid Youssef.

This exhibition was opened on 10 November 1987 in the Hall of the artist Mohammed Nagi in the Palace of Culture of anfushi in Alexandria. The report mentions also some studies that were made about old and new Nubia.

Prof. Hawwas begins this chapter with a scientific introduction explaining the subject of the study. Both authors have enriched the study with commentaries of great value that clarify what is important for the Arabic reader.

In addition to these previously mentioned articles *The Magazine continues publishing some of the unpublished studies written by the late Prof. Ahmed Rushdi Saleh about the Egyptian folklore.*

This issue includes his research "*On cosmetics, ornaments and folk dresses*". It presents the principles of folk beauty and its characteristics according to folklore. Prof. Rushdi Saleh also indicates the names of tools and materials used for ornamentation as well as names and implications of some parts of folk dresses either what is used by women or by men.

In the same time, Prof. Rushdi Saleh pays attention to the influence of different historical periods and the various geographical environments as well as the realities of the social life on the form of the customs and manners that conduct the different ways of behaviour in everyday life.

In addition to this he presents examples of folk songs which explain the conception of beauty and charm in folk imagination.

After this pioneer study we have another valuable article by Prof. Mahmud el Nabawi el-Shal, the former undersecretary of State for the Ministry of Education, who analyzes "*The Chief motives in the structure of folk arts*" which form its esthetical values and characterize its patterns. Prof. Mahmud el-Shal aims

also at acquainting us with the nature of these arts what increases our understanding and interest in them.

Next, there is the study of Prof. Dr. Ismail Taha Nigm, the Dean of the Faculty of Fine Arts in Alexandria about "*The folk theme in the Biennale of Alexandria*". It reveals the interest of the artist in the elements of his folk heritage and in discovering its esthetical values and using them in modern works of art which have characteristic features of universal and contemporary art.

Prof. Dr. Ismail Taha Nigm with his poetical style and artistic intuition deals with the works of some of the artists who exhibited their works in the *Biennale of Alexandria, October 1987 - January 1988*. The article includes an analysis of the folk themes which were used by a number of artists who have taken part in this Biennale or the works which are inspired by the folk subjects. Dr. Ismail by his artistic, keen vision assures that these authentic roots are feeding the modern art.

The Magazine presents then the analytical study about the embroidered decorative units on the folk dresses in Jordan. This is written by Prof. Khaled el-Hansa of al-Jarmuk University in Jordan. It includes drawings and photographs of the shapes of these dresses and their decorative units of high esthetical quality. Next, there is an article of Mr. Intisar Abd el Fattah about "*The Darabukka*" as a folk drum musical instrument of great possibilities. Therefore, he mentions the kinds of this instrument, the ways of its production, the kinds of leather used in it, and the technique of playing as well as its role in the folk and traditional music.

He also presents the experiment of the German composer, Fink, who was fond

them by the grown-ups, or because folk tales are an essential need for them.

Mr. Abd el Tawab Youssef presents the various opinions concerning this problem. He discusses also the point of view of different specialists who are interested in this important field of transferring knowledge to children. He finally leaves the subject opened for discussion by other specialists concerned with the problems of childhood and folk tales.

The Magazine presents this problem for discussion and is ready to publish any study about this important subject of folk literature and children's culture.

With the art of singing in Upper Egypt and different ways of performing it during Upper-Egyptian nights, Mr. Tawfiq Hanna, the well-known man of letters, presents a collection of folk songs gathered by him when he was working as a headmaster in some schools in the Governorates of Suhag and Qena. He gives to his collection a title "*The Beautiful Upper-Egyptian Nights*". As a matter of fact Mr. Tawfik Hanna is considered a unique type for the lovers of folklore generally, and folk literature particularly. In the early period of his life he was interested in collecting folk-tales, songs, "mawwals", proverbs etc. as well as other subjects belonging to Egyptian folklore.

The problem of being inspired by folklore is widely discussed by folklorists and artists as well. The phenomenon of being inspired by folklore and using it in artistic creation is as old as art itself. This provides a great importance to Prof. Dr. Ahmed Etman's study on mythical and epical sources from which the Greek tragic poets drew out the subjects of their plays. This study not only underlines the conception of folklore and its relation to art, but also

emphasises some facts and information that an intelligent reader may deduct by himself after reading attentively the three lists that form the basis of this study.

In the first list Dr. Ahmed Etman presents the mythical or the epical sources accompanied by the plays that *Eschylus* drew from this source. In the second list the same thing is done with *Sophocles*, the third and last in devoted to *Euripides*. Dr. Etman begins each list with a brief introduction including some information, opinions and comparisons between the three great play-wrights.

In the study of Mr. Adel Nada entitled "*The Conception of Patience in Egyptian Folklore*" the writer puts the cultural and social factors which define the conception of patience. He also tries to analyze the sources of this conception in ancient Egyptian culture, connected with the conception of eternity. He considers that the value "patience" is an active value which helps to overcome the problems and difficulties of life, as it helps also for social stability. The writer supports his opinion by giving many examples from folk literature such as : proverbs, folk tales or "mawwals" ("mawwal" considered to be one of the main types of Egyptian poems). The writer does not neglect even the names which are given to the new-born children, connected with the term "sabr" (patience). He supports his study by field work material which helps him also to explain the role of this value in the society. ...

After this article comes the translation of the second part of the book "*Morphologie du Conte*" by Vladimir Propp, prepared by Prof. Abd el Hamid Hawwa in collaboration with Miss Suheir Fahmi. This part deals with "Method and Material".

THIS ISSUE

This issue includes various studies about the folk heritage and the Egyptian and Arabic folklore together with field researches on different kinds of Egyptian folk creation. Moreover, there are articles on using subjects of folk creation in contemporary artistic works.

This issue starts with a valuable study of Prof. Farouk Khourshid about "Iram That al-mad" --- the city which has been mentioned along different periods of time and has acquired its special position in Arabic and Islamic heritage.

Prof. Farouk Khourshid presents the situation of this city with its historical and religious origins in the Arabic folk tradition. This city was considered in the Arabic imagination as a mixture of dream and fact. The city was established by Shaddad Ibn A'ad in a special type "and no other city was created like it in the world". This old stories were describing this unique city as a model and ideal city which was mentioned in the Holy Qoran and was described by a number of Arab, Muslim and other historians, among whom there are some believing of its existence and some other not.

Prof. Farouk Khourshid with his usual precision and encyclopaedia knowledge analyzed different scientific and historical conceptions of this utopian city

"Iram That al I'mad". He searches in the books of old history for the information concerning this subject. Thus, his study provides a scientific addition to what the folklore contains of thoughts which are transferred in time about this "model and ideal city which has no similar in the world".

Beside this important study by Prof. Farouk Khourshid we have another deep study about "*Children and Folk Literature*" by Mr. Abd el Tawab Youssef, who is one of few specialists in the domain of children's culture. He raises, with his experienced vision, an important problem concerning the advantages of folk tales for children --- whether children accept these tales because they are imposed on

A Quarterly Magazine, Issued by :
General Egyptian Book Organization
January, February, March, 1988.
Cairo





Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Editorial Consultant :

Dr. Abdel-Hamid Yunis

Art Director :

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samiha El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

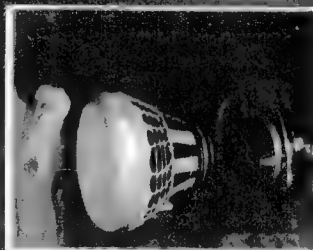
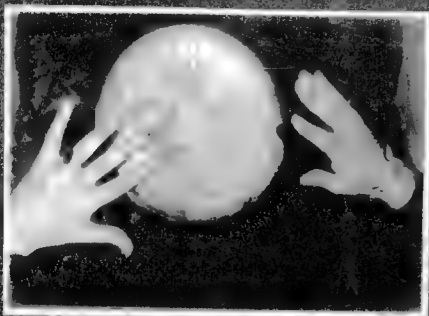
Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim

رقم الايداع ١٩٨٨/٦٢٨٣

AL-FUNUN
AL-SHAABIA

FOLK-LORE







الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس التحرير:

أ. د. أحمد علي مرسي

مدير التحرير:

أ. صفوت كمال

مجلس التحرير:

أ. د. حسن الشامي

أ. د. سمحة الخولي

أ. د. عبد الحميد حواس

أ. د. فاروق خورشيد

أ. د. ماجدة صالح

أ. د. محمد الجوهري

أ. د. محمد محبوب

أ. د. محمود ذهني

أ. د. نبيلة ابراهيم

رئيس مجلس الإدارة:

أ. د. سمير سرحان

مستشار التحرير:

أ. د. عبد الحميد يونس

الإشراف الفني:

أ. عبد السلام الشريف



العدد الثالث والعشرون

أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٨

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

● المصورون :

د. هاني جابر
واثل نصار
ناهد شاكر
منى حسن نجم

● صورة الغلاف : الفنان شمندى توفيق
متقال عازف الربابة وراوى السيرة

● ظهر الغلاف : زى من سيناء
تحفيز الدقيق وطعنه في البيت بارمينيا

- هذا العدد ٣
- المحسور
- المسرح الشعبي ٧
- أحمد رشدى صالح
- المقولات الثقافية الشعبية وتوظيفها في الأدب
الحاضر . (مسرح نجيب مروة) ١٥
- كمال الدين حسين
- السقاؤون ٢٨
- د. شوقي عبد القوى عثمان
- حول أصل وانتشار الحكايات الشعبية ٣٦
- د. غراء مهنا
- من الحكايات الشعبية المألوفة : ذو النجاسة
الزرقاء ٤٨
- الكاتب : يونا ويتر أدبي
ترجمة : أحمد آدم محمد
- حكاية أولها كذب ، وآخرها كذب ! ٥٤
- د. مصطفى رجب
- أمثال شعبية من عصر القديمة ٥٧
- تأليف : باتيسكومب جن
ترجمة : أحمد صليحة
- حسن عبد الرحمن ! فلاح من زاوية سلطان ٦٣
- (بقال ومقاول وفنان)
عبد السلام الشريف
- استبيانات العمل الميداني : الفطار ٦٦
- صلوات كمال
- الفولكلور ومشكلة المتوفى المصرى الحديث ٧٣
- د. هاني جابر
- الرقص الشعبي والعنصر الأساس ٧٩
- سمير جابر
- سيدنا القفر : في الإبداع الثقافي الشعبي ٨٩
- إبراهيم حلمي
- مكتبة الفنون الشعبية :
- معاناة وارث ١٠٤
- عرض وتحليل : عدل محمد إبراهيم
- عالم الأدب الشعبي العجيب ١١١
- عرض : علاء الدين وحيد
- جولة الفنون الشعبية : ١١٥
- This Issue ١٣٩

هذا العدد

يتناول هذا العدد مجموعة من الدراسات والمقالات التي تشتمل على مجالات متنوعة من الإبداع الشعبي وبخاصة في مجال المسرح ، حيث تستهل هذا العدد دراسة المرحوم الأستاذ / أحمد وشدي صالح عن المسرح الشعبي ، وهي ضمن سلسلة المحاضرات التي كان يلقيها على طلبة الدراسات العليا بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية ، وفي هذه الدراسة يفرق الأستاذ وشدي صالح بين ما نسميه بالمسرح الشعبي وبين ما نسميه بالتمثيلية الفولكلورية .

كما يقدم لنا الدكتور شوقي عبد القوى عثمان دراسة حول السقائين ، تلك الطائفة التي اندثرت من واقع حياتنا المعاصرة ، متتبعا ذكر تلك الطائفة في كتب الرحالة والمؤرخين ، ويرصد الدكتور شوقي عبد القوى ، من خلال أحاديث المؤرخين والرحالة ، أن تلك الطائفة كانت كبيرة العدد ، بالفة الأهمية ، كما أنها كانت تجلب ما تحتاجه القاهرة من المياه ليس من النيل فحسب ، بل إن جزءا منها كان يجلب من الآبار ، ويملك الدكتور شوقي أهمية كبيرة على الأدوار التي قامت بها تلك الطائفة في الحياة الاجتماعية .

وفي هذا العدد أيضا نلتقي مع دراسة للدكتورة غراء مهنا « حول أصل وانتشار الحكايات الشعبية » ، هذا الموضوع الذي تنازعتة نظريتان مهمتان في الدراسات الفولكلورية ، تتعرض لهما الدكتورة غراء مهنا معلقة ومعقدة بما يوضح الكثير من الأمور الغامضة في هذه القضية ، كما تقوم بدراسة مقارنة لحكايتين شعبيتين انتشرت في كل من مصر وفرنسا ، لتؤكد وجهة نظرها في أن أصل الحكاية واحد وأن التفاصيل فقط هي التي تتغير ، ومع ذلك ستظل هذه القضية شغل الباحثين الشاغل ، والدراسات المقارنة ستظل ذلك الميدان الرحب الذي يمكن أن تقيده منه الدراسات الفولكلورية أكبر الفائدة .

ويرى أن الفرق بينهما يشبه الى حد كبير الفرق بين الأغنية الدارجة والأغنية الفولكلورية ، فالمسرح الشعبي قد يقدم للجمهور مسرحية مبنية على الأصول المستقرة في علم كتابة المسرحية ، في حين أن التمثيلية الفولكلورية لا تتقيد بهذه الأصول ولأسباب موضوعية متعددة يولى المرحوم الأستاذ / أحمد وشدي صالح جل اهتمامه للتمثيلية الفولكلورية ، متعرضا بذلك لتمثيلات خيال الظل ، باعتبار أن هذا الفن قد انتشر في أوسع رقعة معروفة من العالم القديم ، ومن ثم فقد حظي بأكثر قدر من اهتمام علماء الغرب والشرق ، فضلا عن أنه أكثر تعقيدا من التمثيل المرتجل ، وأكثر دلالة على التراث الشعبي في المنطقة التي انتشر فيها ، ويتعرض المرحوم الأستاذ / أحمد وشدي صالح للتسميات التي أطلقت على هذا الفن في بلدان متعددة ، ويرى أن هذه التسميات تدل على أنواع مختلفة لفن واحد هو فن التمثيل بالدمى أو العرائس .

ومن المقولات الثقافية الشعبية وتوظيفها في الأدب المعاصر ، تأتى دراسة الباحث / كمال الدين حسين ، متتبعة هذه المقولات في مسرحيات الشافى الراحل / نجيب سرود ، باعتباره واحدا ممن اهتموا بالتراث الشعبي وتمثلوه في أعمالهم المسرحية ، والدراسة من هذه الزاوية تؤكد على المجال المشترك بين الإبداع الخاص والإبداع الشعبي .

كما يحتاج الى بعض الوقت حتى ينتشر ويعم تداوله .

وتأتى دراسلة الفنان الكبير الأستاذ / عبد السلام الشرف عبيد مهده النقد الفنى الأسبق عن الفنان التلقائى حسن عبد الرحمن ، أحد أبناء زاوية سلطان بمحافظة المنيا ، لتكشف لنا عن ثراء مصر بالمبدعين من أبنائها المرتبطين بواقع البيئة التى يعيشون فيها .

وعلى صعيد آخر يواصل الأستاذ / صفوت كمال جهوده العلمية البارزة فى مجال جمع الماثورات الشعبية جمعاً علمياً دقيقاً ، فيقدم لنا استبياناً يهدف الى استقصاء المعلومات الوافية والبيانات الدقيقة عن صناعة الفخار ، حيث تتوقف سلامة الأبحاث العلمية فى هذا المجال، والمجالات المائلة ، على دقة المعلومات والبيانات المجموعة ميدانياً ، ومن واقع المسئولية العلمية يعتبر الأستاذ / صفوت كمال الاستبيان الذى يقدمه مجرد خطوة أو نموذج لاستقصاء أكبر قدر من المعلومات عن مادة البحث ، إذ قد يصادف الجامع الميدانى ، أثناء عمله ، جوانب هامة ونادرة لم تخطر على ذهنه من قبل ، أو لم يتناولها هذا الاستبيان .

وعن الفولكلور وفن الخزف المصرى الحديث نلتهم مع الدكتور / هانى جابر ، حيث يناقش قضية من أهم القضايا التى تطرحها الساحة الفنية والثقافية حول مفهوم المعاصرة واشكالية التواصل « الفولكلور ومشكلة الخزف المصرى الحديث » ، وذلك بصدد البحث عن صيغة مصرية للبناء الفنى شكلاً وموضوعاً ، ويتناول الدكتور / هانى جابر هذه القضية من خلال المبروضات الخزفية لمعرض « الخزف المصرى المعاصر » .

وعن الرقص الشعبى تأتى دراسلة الأستاذ / سمير جابر موضحة للاتجاهات الرئيسية العلمية فى دراسة هذا الفرع من فروع علم الفولكلور ويهتم الباحث - فى دراسته - اهتماماً خاصاً بما أسماه « العنصر الانسانى » فى الرقص الشعبى ، حيث يقرده لهذا العنصر حيزاً كبيراً ليقدم لنا دراسة ميدانية عن « غناء

كما يقدم لنا أيضاً الأستاذ / أحمد آدم ترجمة لواحدة من أشهر الحكايات الشعبية الماثورة فى الغرب « ذو الحجة الزرقاء » مسبوقة بدراسة موضوعية هادئة لـ « يونانوبيترو اوبى » والحكاية فى الأصل قد دونها « بيرو » فى كتابه « قصص أو حكايات من الزمن المائى » عام ١٦٩٧ ، وهى لا تحتوى على أى عنصر خارق باستثناء المفتاح السحرى ، الذى كان الدم يعاود الظهور عليه بعد غسله وتنظيفه ، ولذا فقد ارتبطت شخصية ذى الحجة الزرقاء بشخصيات قديمة مختلفة لعل أقربها اليه شخصية «كومور» فى قصة « سانت ترايفين » الحقيقية .

يقدم لنا أيضاً الدكتور / مصطفى رجب « حكاية أولها كذب وآخرها كذب وهى حكاية شديدة الشيوع فى ريف مصر ولها أنماط كثيرة وصيغ مختلفة ويرى الدكتور / مصطفى رجب أن هذا النوع من الحكايات لا يتضمن أى هدف تربوى ، وإنما هدفه ترفيهى فقط ، الأمر الذى يجعله يعتقد أن هذا النوع من القصص صورة مقبولة من صور أدب العيب أو أدب اللامعقول الذى عرفته الآداب القصصية .

وفى هذا العدد أيضاً يقدم لنا الأستاذ أحمد صليحة ترجمة لمقالة بمنسوب « أمثال شعبية من مصر القديمة » ، لعالم الآثار البريطانى باتيسكومب جين ، أستاذة المصريات بجامعة أكسفورد ، والتى عمل لفترة أميناً للمتحف المصرى بالقاهرة .

وينطلق المترجم - فى مقدمته القصيرة - من سلسلة لغوية معروفة تقول بانفصام لغة الكتابة الأدبية عن لغة الحديث اليومى فى اللغات المختلفة ، ومن ثم كان من اليسير على عباءم المصريات تمييز الأمثال عن غيرها من عبارات النصوص التى اختارها مثل نصوص قصة « الفلاح الفصيح » ، وكذلك نصائح الوزير بتاح حطب لاجنه ، والتى يلقنه فيها فن الحكم والحياة ، ومن ثم يرجع المترجم أن الأمثال التى استخرجها « جن » ربما تعود لفترة أسبق من عصر النص المكتوب ، لأن المثل بطبيعة منشئه عامى اللغة كونه يعبر عن حكمة الشعب الفطرية

تكوين الانسان العربى ، وبالأذات ايجابياته
وقيمه .

وتحتل جولة الفنون الشعبية ، فى هذا العدد
بالعديد من الموضوعات اذ يقدم لنا الأستاذ /
قطب عبد العزيز بسيموني ، عرضا لرسالة
الدكتوراه التى تقدم بها الباحث صلاح حسين
انراوى الى كلية الآداب جامعة القاهرة تحت اشراف
الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس ،
والرسالة بعنوان (الحيوان فى الشعر البدوي
فى مصر) ، وهى تتعرض لقضية الحيوان فى
الشعر البدوي من زوايا متعددة لا نراها فى
الشعر الفصحى .

كما يقدم لنا الأستاذ / طلعت شاهين رسالة
بذريد عن « أول معرض للفنون الشعبية المصرية
فى أسبانيا » ، والذي أقيم بصالة المعارض فى
قلب العاصمة الإسبانية ، وقد ضم كافة أشكال
الفنون الشعبية واقتنحه السيد مجيب بوير ،
رئيس بنك اكستريور دى اسبانيا بحضور
السيد الأستاذ / محمود أبو النصر سفير مصر ،
فى اسبانيا والأستاذ الدكتور / أحمد على مرسى
المستشار الثقافى المصرى باسبانيا ، والمستشرق
الاسبانى الكيد اميليو جارثيا جوميث ، وعدد
كبير من أهم الشخصيات الثقافية الإسبانية
ورجال السلك السياسى العربى بمديره ، وجهور
غيره من الزائرين .

كما تتضمن الجولة عرضا للتمية الشعبية
فى أعمال بعض الفنانين التشكيليين الذين
اشتركوا فى معرض الفن الحديث تقدمه
السيدة منى نجم .

وأيضا يقدم لنا الأستاذ / اسماعيل عبد الحفيظ
وقائع مهرجان جنور نوبية الثانى للفنون
التشكيلية والتراث النوبى ، والذي أقيم بقصر
الثقافة الجماهيرية بمدينة السويس فى الفترة
من ٢٧ يناير الى ٥ فبراير ١٩٨٨ م وقد قام
على أمر تنظيم هذا المهرجان أسرة الجذور النوبية
— على عاداتها كل عام — بمناسبة عيد أسوان
القومى تحت رعاية السيد اللواء أحمد تحسين
شحن محافظ السويس ، وقد تضمن المهرجان
معرضا للفنون التشكيلية والحرف البيئية ،
ومعرضا لمنجات أسوان ، علاوة على عروض

الرقص عند عرب الغرب وعرب الشرق ،
والدراسة مدعمة بتدوينات دقيقة لحركات
الراقصين والمؤدين بمختلف تنابعاتها ، وكذلك
أهم الوحدات الحركية التى تميز رقصة ما عن
رقصة أخرى ، حيث تعتبر هذه الوحدات هى
العامل المحدد للرقصة ، كونها أقل تغيرا ، وأكثر
ثباتا من الصفات التركيبية الأخرى .

على هذا دراسة الأستاذ / ابراهيم حلمي
عن « سيدنا الخضر فى الابداع الثقافى الشعبى »
وفيه يناقش فكرة الخلود من خلال هذه الشخصية
الفذة الفريدة ، ومدى رسوخها فى المعتقدات
الشعبية ، متعرضا لألقاب سيدنا الخضر فى كتب
التراث ، وخصائصه ، وقدراته ، وكراماته وغير
ذلك من الصفات التى تميزه .

وفى مجال مكتبة الفنون الشعبية يقدم
الأستاذ / عدلى محمد ابراهيم عرضا وافيا
لكتاب « معاناة وارث » للأستاذ أحمد محمد
عبد الوحيم الباحث بمرکز دراسات الفنون
الشعبية ، وقد قدم لهذا الكتاب الأستاذ
الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس بمقدمة
تؤكد على أهميته ، وتحدد ملامحه ، وتضمنه فى
موضعه المناسب بين الاستلهام من ناحية ، وتقديم
التراث الشعبى للجماهير من ناحية ثانية
وإذا كان الكتاب يتضمن آراء مؤلفه كباحث فى
المأثورات الشعبية ، فإن العرض الذى يقدمه
الأستاذ / عدلى ابراهيم يتضمن تعليقاً على هذه
الآراء ، وتحليلاً أميناً لها وتبريها دقيقا بالكتاب
وصاحبه .

أيضا يقدم الأستاذ / علاء الدين وحيد
عرضا وتحليلا آخر لكتاب « عالم الأدب الشعبى
المعجب » للأستاذ / فاروق خورشيد أحد رواد
الكتابة عن الأدب الشعبى ، وقد صدر هذا
الكتاب عن سلسلة « كتاب الهلال » متضمنا
موضوعات عديدة يقسمها الأستاذ / علاء الدين
وحيد الى ثلاثة مجالات فضلا عن المقدمة الإضافية
التي تتكون غلافه ، مع خلاف بسيط . . . ويذهب
الأستاذ / علاء الدين وحيد الى أن موضوعات
الكتاب وإن كان لا ينتظمها اتجاه واحد ،
ولا قضية يعينها ، إلا أنه يجسد عالما شديدا
الحيوية ، يقف فيه المتلقى على أثنى ما فى

غنائية وراقصة تعبر عن الفن الشعبي النوبى
الأصيل .

وسيلة للحفاظ على الهوية الثقافية ، ولقد
توصل المشاركون فى هذه الندوة الى المصادقة
على توصية تدعو الى توظيف الأغاني الشعبية فى
تعليم الموسيقى العربية والمقاهات العربية بصفه
خاصة ، وذلك بناء على دراسة تقدم بها للندوة
الموسيقار المصرى الدكتور نبيل شوره .

كما يقدم لنا الأستاذ / ابراهيم حلمي وصفا
للحياة الشعبية الأرمينية فى معرض الفنان
ابراهيم كوركينيان ، الذى أقيم بالمركز الثقافى
الأسباني بالقاهرة فى الفترة ما بين ١٠ : ١٨
مارس ١٩٨٨ م ، وذلك من خلال لوحات هذا
الفنان التى تنبض بمفردات الحياة الشعبية
اليومية فى أرمينيا ، والتى رسمها خلال اقامته
ببصر (١٩٧٥ - ١٩٨٦) واقتناها الراحل
جودج ميكائيليان ، وقد جاء العرض احياء لذكرى
مقتنى هذه المعروضات وتخليدا لفن ابراهيم
كوركينيان الفنان الشعبى الأرمينى .

المحرد

كما يقدم لنا الأستاذ / العربى الزواوى من
تونس الشقيقة ، وقائع المهرجان الدولى الرابع
عشر للفنون الشعبية الذى أقيم بمدينة قرطاج
فى الفترة من ٢٥ يوليو حتى أول أغسطس
١٩٨٧ م ، والتى انعقدت فى إطاره ندوة علمية
حول « تواصل الفنون الشعبية باعتبارهما

● الأسفار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالاً قطرياً ، البحرين ١٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة
لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٥٦٠
دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، الدوحة
١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحواله
بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٩٤ دولار للأفراد ، ١٨٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد
البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولاراً .

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق
★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

المسرح الشعبي

أحمد رشدي صالح



نتناول في حديثنا هذه المرة فنون التمثيل الشعبية • ونبدأ بسؤال يلح فعلا على الأذهان ، ما هو الفرق بين ما نسميه الآن بالمسرح الشعبي وما نسميه بالتمثيلية الفولكلورية ؟

الفرق بين المسرح الشعبي والتمثيلية الفولكلورية يشسبه الفرق بين الأغنية الشعبية والأغنية الفولكلورية • فالمسرح الشعبي هو وسيلة من وسائل العرض الجماهيري الذي قد يقدم للجمهور مسرحية مبنية على الأصول المستقرة في علم كتابة المسرحية ، فإذا قدر لهذه المسرحية الذبوع والانتشار أصبحت مسرحية شعبية رائعة ذائعة ، يتكرر عرضها عشرات وربما مئات المرات • ومثال ذلك مسرحيات الريحاني ومدرسة المشايخين • • الخ •

أما التمثيلية الفولكلورية فعمل فني مختلف من الألف الى الياء •
إنها لا تتقيد بالأصول العلمية المستقرة في علوم الدراما ، بل هي تلقائية أو تكاد أن تكون تلقائية ، مجهولة المؤلف ، أو منسوبة الى مؤلف لسنا واثقين من انه صاحبها •

وأما أماكن عرضها فمتنوعة جدا ، بعضها يقدم في المقاهي أو الأفراح أو السامر أو في أي مكان يصلح للعرض •

(*) توالى الجدل في هذا العدد وما يليه من أعداد نشر بعض الدراسات التي سبق أن أعدها المرحوم الاستاذ أحمد رشدي صالح ومنها ما ألقاه كحاضرات على طلبة قسم الأنثروبولوجيا بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية خلال

من الاحتمام ، والسبب ان هذا الفن ، أكثر تعقيدا من التمثيل المرتجل ، وأكثر دلالة على التراث الشعبي في المنطقة الواسعة التي تشمل الشرقيين الأوسط والأدنى .

في اللغة العربية نجد كلمات « خيال الظل » « وظيف الخيال » وفي اللغات العالمية نجد كلمات « الظلال الصينية » باللغة الفرنسية Ombre chenisées ومسرح الخيال «Shadow theatre» في اللغة الانجليزية – والقره قوڤ في اللغة التركية .

وهذه التسميات تدل على انواع مختلفة من نفس الفن (أى التمثيل بالدمى [الغرايس]) وقد تشير الى الوطن الأصلي لهذا الفن .

واختلفت آراء العلماء الذين درسوه في الموطن الأصلي لخيال الظل ، مثل جورج يعقوب وبول كالا وليتمان وريتر .

بعضهم قال انه نشأ أول ما نشأ في الهند . وآخرون قالوا انه نشأ في جنوب شرق آسيا . وغيرهم قال انه نشأ في الصين وجاوة وسومطرة .



وللتمثيلية الفولكلورية نفس وظائف الفنون الفولكلورية فقد تكون وظيفتها التسرية الخالصة أو التوجيه الأخلاقي ، أو لعلها تحمل اشارات استيطورية واعتقادية من صميم التراث الفولكلورى .

ويقال في أكثر المراجع المكتوبة عن الدراما ان مصر والبلاد العربية لم تعرف فن التمثيل الا في بدايات أو منتصف القرن التاسع عشر .

هذا الكلام ليس دقيقا بالمرة – فبلادنا العربية وكل بلاد الدنيا عرفت البدايات الأولى لفنون التمثيل منذ نشوء الحضارات القديمة – ولعل الرقص الدرامي كان هو البذرة الأولى لفنون المحاكاة والتمثيل كما يقول سير ويليام ريلسجواي صاحب الدراسة الشهيرة عن الدراما عند الشعوب غير الأوروبية .

ولعل أقدم انواع التمثيل التي عرفها الشرق العربي ، هي التمثيل بالدمى والتمثيل بواسطة الممثلين .

ومثال من مصر يحددنا عنه المؤرخ الاغريقى القديم هيرودوت الذى زار مصر قبل ميلاد المسيح انه شاهد مجموعة من الفتيات المصريات المستتركات فى بعض المواكب وهن يحملن عرائس ، يحركنها بواسطة الخيوط ، ويؤدين بها أدوارا تمثيلية .

أما عن أقدم أنواع التمثيل البشرى فتحدثنا اوراق البردى وغيرها من النقوش القديمة عن وجود نوعين من التمثيليات الفرعونية احدهما مسرحيات الأسرار أو المسرحيات المحجبة التى كان يؤدونها داخل المعابد – وبعبارة عن الجبهور – فراعنة مصر وعائلاتهم والكهنة . أما النوع الثانى فكان تمثيليات تقدم أمام الجمهور خارج المعابد ويؤديها ممثلون وراقصون محترفون .

أما بالنسبة للتاريخ الحديث فاهم أنواع التمثيليات الفولكلورية التى عاشت قرونا طويلة فى الشرق العربى ، أهمها بالطبع التمثيليات المرتجلة وخيال الظل والتمثيليات الايمائية Mimicry

وفى اعتقادنا ان تمثيليات خيال الظل هي التى نالت من اهتمام علماء الغرب والشرق أكبر قدر

أيا كان موطنه الأصل فالواضح انه هاجر من هذه الأماكن الآسيوية ، الى البلاد العربية .

ولذلك فنحن نجد خريطة فن خيال الظل تشمل الهند والصين وشبه جزيرة الهند الصينية ثم إيران وتركيا والشام ومصر وتونس والجزائر .

ومعنى هذه الخريطة انها تشمل العديد من الثقافات العربية في قارتي آسيا وإفريقيا .

ومنهما هاجر هذا الفن الى أوروبا وجرى في الاستعمال حتى وقتنا هذا .

ونبدأ بفن خيال الظل في البلاد العربية وكيف كان الفنانون يقدمون تمثيلياتهم وسنأخذ مسرح خيال الظل في مصر مثالا . فنجد انه عبارة عن عرض يجمع بين تحريك الدمى والتمثيل البشري وانه قنطرة بين المسرح والسينما .

وكانت العادة ان يقام مسرح خيال الظل فوق منصة مرتفعة قليلا ، في المقهى أو في البيت أو في أية ساحة ، وكان الفنانون أى المخايلون يصلقون أو يشدون قطعة - من القماش الرقيق الشفاف ويسلطون عليها من الخلف أضواء قوية - أضواء الشموع أو المصابيح الغازية ، ثم يركبون الشخصيات (الشخصيات العرائسية) والتي كانت تلون بألوان زاهية ، وكان ارتفاع الشخصية العرائسية يتراوح بين ٣٠ سم و ٧٠ سم ، ويبدأ المخايلون في تقديم التمثيلية أو الفصل التمثيلي - البابا وجميعها بذات .

وكانت تصنع الشخصيات العرائسية من جلود الجمير أو البقر في الغالب . وكان يقصها المخايلون لترمز الى أهم الشخصيات التي تلعب أدوار البطولة في مختلف القصص التمثيلية . وكان المخايلون ينقب ثوبها محددة في مفصلات هذه الشخصيات ليغرس فيها أسنان العصى ويحركها بها .

وكانت فرقة المخايلين تتألف من عدد يتراوح بين خمسة وستة فنانين أهمهم المقدم الذي يقدم البرنامج التمثيلي وهو رئيس فرقة المخايلين وهو الذي يتولى تحريك العرائس وقد يساعده صبي يتعلم المهنة وقد يشترك هو وصبيه في تحريك العرائس والقاء الحوار والإنشاد والغناء .

وكانت تصاحبهم فرقة موسيقية ، في مصر مثلا كانت الفرقة الموسيقية تتألف من أربعة فنانين :

اثنان يدقان على الدفوف وواحد ينفخ في المزمار والرابع يدق على الطبلية البلدية أو الطبل الكبير حسب الأحوال .

وكان الجمهور يشاهد ظللا تتحرك وكأنها أشخاص حقيقيون - لكن الجمهور لم يكن يرى فرقة المخايلين الجالسين وراء المسرح - أى في الكواليس كما نقول الآن . وكان الجمهور يسمع الأغاني والموسيقى وإذا تصورنا كم يثير تحريك الظلال وإحياء الأصوات والموسيقى غير المنظورة من خيال الجمهور ، لاستطعنا أن نعرف أسباب ذبوع هذا الفن بشكل ضخم جدا بين كافة الطبقات .

وكان جمهور خيال الظل في الأغلبية الساحقة يتألف من الأطفال والفئات الشعبية ، لكن بعض الفرق الراقية كانت تقدم فصولها التمثيلية في القصور وبين إيشى الأفرام والسلطنين .

وأشهر رؤساء فن خيال الظل في مصر هو محمد بن دانيال الموصلى الذي عاش في الفترة الواقعة بين ١٢٤٨ و ١٣١١ ميلادية .

كان ابن دانيال طبيب عيون أو كحالا يداوى أمراض العيون بالكحل وقد خالط أهل الأسواق وشرائع مختلفة من المجتمع المصري في زمانه وأنشأ أهم المسرحيات الظلية المروية بالشعر العربي أو الشعر العامي المتفاحص .

وكانت تمثيلياته كلها كوميديا هزلية جارحة للغاية شأنها في ذلك شأن كل تمثيليات خيال الظل في تركيا وإيران والبلاد العربية ، بل العالم .

وهناك أكثر من سبب جعل ابن دانيال يتحول من صناعة طب العيون الى فن الخيال ، وأولها في ظننا انه كان فنانا موهوبا في سخرياته الجارحة وإن موهبة الفن عنده - قد غلبت صناعة الطب وكحل العيون . وأما السبب الثاني فيقده هو بنفسه حين يقول انه جاء الى مصر أيام الظاهر بيبرس البندقدارى عام ٦٦٥ هـ فوجد ان أماكن الأنس دارسة أى مهجورة وأرباب اللهو غير آنسة أى أن الفنانين الممثلين كانوا في حالة كساد وانهم كانوا يائسين من لذة الحياة .

ومعنى هذا ان ابن دانيال لم يكن هو الذى أسس فن خيال الظل . كان هناك آخرون قد سبقوه الى انشاء فن خيال الظل المصرى المتميز عن فن الخيال الذى يقال ان قبائل التتار

عن خطاياه السابقة... فيقرر القيام بالحج وزيارة
الاماكن المقدسة وتنتهى التمثيلية الجارحه ، نهاية
سعيدة ترضى الجمهور .

والتمثيلية الثانية هي تمثيلية «غريب وعجيب»
وغريب شخصية رجل محتال مكار خبيث ، لكنه
يدمن القيام بالرحلات وينسب الى ساسان أى انه
كان فقيرا من أهل الكدية .

وعجيب شخصية محتالة نصابة لكنها من طراز
آخر - لانه يتظاهر بالقوى فى حين انه يسلك
سلوكا كله عيوب .

واختار ابن دانيال شخصيات المحتالين هؤلاء
ليسخر ويضحك ويهزأ من عدد من الشخصيات
الأخرى التى التقط عيوبها الحلقية أو الجسمية من
معايشته للسوق .

وعدد شخصيات هذه المسرحية ٢٧ شخصية
ومنهم الساحر الذى يضطاد الثعابين وطبيب
العيون ، وقارى الطالع أو المنجم ، وتاجر
الأحذية ، وصبي مصاب بالصرع وامرأة تشتغل
بفصد الدم وهذه المرأة تستعرض مهارتها ،
وتلعب بكل أدواتها الطبية ، ومنهم اثنان من
المهرجين ، أحدهما يؤدي مهارات جسمية
خارقة ، أكروبات والآخر يشبه المنولوجيست .
ومنهم كذلك مروض الحيوانات ، والحيوانات
ذاتها ، ومروض الأسود وأبو القطة الذى يزعم انه
يصلح ما أفسده الزمن بترقيص القطط ، ومنهم
شخصية هزلية اسمها أستاذ ترقيص الكلاب ومنهم
بالع النار ، والقرداتى والراقص بالخيول .

ومن أطرفهم شخصية البلياتشو الذى اسمه
ناتو ..

وهناك مثالا للمنولوجيات التى كان يلقيها
البلياتشو .

يقول ذلك المنولوج المشهور :

ناتو ناتو ناتو يا ناتو

غزلان السودان غير مة ناتو

ناتو يا ناتو

دعنا نهز ، يا مهزار غنبر

فى كبدى هاتو

ناتو يا ناتو

لولا ذى الامزاد ، ما أصبح مختار

يهوى ستاتو

ناتو يا ناتو

والغول قد حملوه معهم الى الشرق العربى حين
اجتاحوا عاصمة الخلافة فى ذلك الوقت وهى
بغداد .

يقول ابن دانيال فى مقدمة مسرحياته الثلاث
المعروفة بطيف الخيال أو خيال الظل .

« صنف لك من بابات المجون (أى الهزل)
والأدب العالى لا اللون ، ما اذا رسمت شخصوه ،
وبوبت مقصوصه وخلوت بالجمع ، وجلوت
الستارة بالشبح رأيت بديع المثل فى فوق فى
الحقيقة ذلك الخيال فإذا دعيت الى مجلس
السورور فأخرج بطيف الخيال من القور واستبد
بالنشد وغن فى راسك بهذا القصيد » .

فى كلام ابن دانيال ارشادات مسرحية
واضحة ، اولها : ان المسرحية أو البابة عبارة عن
فصل تمثيل قصير يؤلفه المخيل اذا كان مبدعا
أو يردده اذا كان قد تلقاه وحفظه عن معلميه ..
وكان المخيل ومساعدوه ، يقللون الأصصوات
الرجالية وأنسانية والحيوانية ، ومن ارشاداته
المسرحية ان تبدأ العرض بالقاء نشيد من مقام
الراست .

وكان عرض البابات المنسوبة الى ابن دانيال
يستغرق بين ثلاثة ليال وأربعة .

وكان النشد الافتتاحى عبارة عن أغنية أو
اهزوجة يتكرر فيها حمد الله تعالى والصلاة على
نبيه ، والانتقال الى عدالة الحاكمين ، ثم تأتى بعد
النشد بعض المشاهد التمهيدية التى تقدم أهم
شخصيات الفصل التمثيلى المزمع تقديمه فى
التمثيلية الظلية .

وأول تمثيلياته هى « طيف الخيال » - وبطلها

رجل عجوز اسمه أبو الوصال . والاسم يدل على

ان هذا العجوز يبعث عن الانبساط والسعادة ،

وتلور أحداث التمثيلية حول رغبته فى الزواج

من فتاة جميلة ، وتقوم الحاطبة بدورها ، ولكن

أبو الوصال كان فقيرا ، وبالرغم من ذلك كان

باحثا عن الجمال ، وفى ليلة الزفاف يرفع

أبو الوصال الحمار عن وجه عروسه فيجدها

دمية قبيحة ، أنفها يشبه تلة شامخا ، وشفتاها

مثل شفاة الجمال ، وشعرها أكثر مجعد .. ويجد

أبو الوصال انه وقع فى مطب فسادا يصنع ؟

يسخر من نفسه ومن الحاطبة والزوجة القبيحة

ويتوعد الجميع بالعقاب الشديد ثم يتوب الى رشده

ويعرف انه هو المذنب ، ولذلك يجب عليه ان يكفر

سمرًا المحبوبة ، حمرا مثل الطوبه
من وادى الثوبه يا ماذا فاتوا
ناتو يا ناتو .. الخ .

انتبه راجل وقال لى
انت من انهى قبيله
قلت له تاجر معايا
عشرميت قنطار قليله
ونا فى زى راحب
لاجل ما اخلص بحيله
وانظروا قدام عماره
للهجاهد انه نفود
اجمع العسكر بتناك
وارسل الاورث وانا اسمع
للمداين يحضروا لو
من ارض قبرص والجزاير
كلها تنصاع لقوله
وارسلو مكتوب لرودرس
والتصادى الكل جولو
والمراكب استعدت
للقاتل بالفين ، جند
اجمع العسكر بتناك

وشخصية الحاذق ترمز الى قائد المجاهدين
المدافعين عن ميناء الاسكندرية أما شخصية قائد
المتدئين فاسمه ابيو القلظط .. وتعنى الماكر
الحبيث الذى له سبعة ارواح .

ونحن نعطي خيال الظل كل هذه الاهمية لأكثر
من سبب : لأن هذا الفن انتشر فى اوسع رقعة
معروفة من العالم القديم فكان مستخدما فى
الصين وأندونيسيا وسومطرة ، والهند الصينية
والهند والشام وتركيا ومصر وشمال افريقيا
واليونان وايطاليا بل وصل الى فرنسا وانجلترا .

أى انه شمل مواطن التمثيل البشرى والتمثيل
الغرائسى فى عشرات من أقدم موطن اخصارات
القديمة والحديثة .

واستمر هذا الفن ذائعا فى الاستعمال فى هذه
المناطق وتقدر عمره فى البلاد العربية وحدها بأكثر
من ثمانى مائة سنة وهى تلك الفترة السابقة على
القرنين الثانى عشر والثالث عشر والتى تشمل
مرحلة تضيق هذا الفن على يد محمد ابن دانيال
الموصلى ثم تستمر بعد ذلك الى أوائل القرن
العشرين .

وفى بعض بلاد آسيا وأوربا تطول هذه الفترة
الى حوالى الألف سنة أى انها تحتل نصف التاريخ
البشرى المعلوم لنا تقريبا .

والسريحة الثالثة المنسوبة الى ابن دانيال اسمها
التميم (وقد ترجمت الى الانجليزية بعنوان [المريض
بالحب] وهى تعالج الحب وتجدد الحرب فالتميم -
أى البطل - يريد أن يلفت نظر حبيبته الى جسارته
وشجاعته فماذا يصنع ؟ يدخل مع غريمه فى
عدد من المصارعات ؟ لكنه لا يصارع غريمه
بنفسه وانما يشتمك معه فى عراك الديكة ، ونطاح
الخراف ، وأثناء ذلك يدور الحوار الملائع وتلقى
الأغنيات وتستعرض هذه المصارعات جمهورا كبيرا
تظهر بينه شخصيات مطرب سمين صوته
قبيح .. ورجل لا يفيق .. يهذى بالكلام ..
وشاب أصفر اللون ضعيف البنية .. وشخصيته
فريدة عملها الوحيد هو فض المارك التى تدور
بين الناس ثم شخصية ملاك الموت الذى يتو
قبض روح التميم .. وينهى التمثيلية نهاية مريحة
للجمهور لأن التميم عاشق من نوع ردىه والجمهور
الذى يجتمع حوله من قاع المجتمع وصحابته ..
فاذا اختفى التميم شعر الجمهور انه نال جزاءه
العادل .

عاش ابن دانيال فى القرن الثالث عشر الميلادى
وكتب تمثيلياته فى عصر الظاهر بيبرس كما
قلنا ، لكن هناك تمثيليات أخرى جاءت بعد ابن
دانيال ولم تكن هزلية كلها .

فكان هناك تمثيلية منارة الاسكندرية أو لعب
المنار أو حرب المعجم التى تحمل اشارات كثيرة الى
الحروب الصليبية الممتدة بعد حياة ابن دانيال .

**وسموها بلعب المنار لأن حوادثها تقع فى
الاسكندرية وقرب منارة ميناها** أما موضوعها
فبسيط جدا ، يبدأ بأن يلقى الحاذق المكلف
بحراسة الميناء وصفا للميناء ، ويتحدث عن
معدات الحرب والقتال .. ثم ترسو سفينة عليها
بحار مسلم قادم من المغرب فيروى هذا البحار
ما رآه من استعلاذات معادية موجودة فى الموانى
التي مر بها .

ويغنى البحار نشيدا حماسيا يلهم به مشاعر
الجمهور وبعض مقاطع هذا النشيد تقول :

يا مقدم فيق
اجمع العسكر بتناك وانصروا دين المجد

والسؤال الآن هو ما هي أنواع فن تحريك العرائس في كل هذه المناطق آسيوية أو عربية أو أوروبية ؟

هناك تحريك العرائس بالخيوط وهو أقدم أنواع اللعب أو التمثيل البدائي وهناك التمثيل بالعرائس عن طريق تحريكها بالأصابع من الداخل أي طريقة الجونتي .

وهناك طريقة التمثيل بتحريك العرائس بالعمى .

وتحريك العرائس بالخيوط أكثر هذه الفنون تطورا والذي أصبح يعرف الآن الماريونيت - أي مسرح العرائس - الذي يتضمن فيه حجم العروس ، وتستخدم الديكورات والمؤثرات الصوتية والضوئية والديكور تماما - كما يحدث في المسرح البشري الحديث .

وعلى خشبة مسرح العرائس الماريونيت تظهر العرائس أما اللاعبون فيكونون في أعلا الكواليس .

وكلمة خيال الظل منسوبة الى ابن دانيال وقد ترجمت ترجمة حرفية الى اللغات الأوروبية ، لكن هذا الفن اتخذ أسماء مختلفة في عدد من الدول . وفي خيال الظل العربي والمصري يقابله في فرنسا Polichinelle وفي إيطاليا Polcinelle وفي ألمانيا Kasperle وفي إنجلترا Punch وفي تركيا ومسوريا ولبنان وفلسطين وتونس والجزائر والمغرب يقابل خيال الظل المصري فن القره جوز .

والقره جوز كلمة تركية وقد قلنا ان قره معناها الميدان . وان قره جوز تعني الميدان الكبير أو ذو العين السوداء وذاع هذا الاسم في الشام وشمال افريقيا العربي بسبب التأثير التركي في هذه المناطق .

والقره جوز التركي مختلف عن القره جوز المصري ، فالقره جوز التركي هو فن خيال الظل والقره جوز المصري هو فن يزل موجودا حتى الآن وهو التمثيل بتحريك عرائس صغيرة بالجلون - الجونتي - والعرائس قليلة العدد - شخصيات على الأكثر - رجل وامرأة ، أو امرأة ورجل بوليس ، أو زوج وحماة الخ وأبرز من لعب الأراجوز المصري في السنوات الأخيرة هو الفنان شكوكو .

يقال ان القره جوز المصري - تحريف لكلمة قراقوش ، ونحن نعرف ان بها الدين قراقوش كان الساعد الأيمن لصلاح الدين الأيوبي ، وكان وزيرا مصلحا ، لكنه كان حازما جدا ، وقد شاء حفظه ، ان يتناوله الفنان المصري بالسخرية في فنين الأول هو التمثيل بالعمى والثاني هو الصاق نوادر مضحكة جدا كتبها ابن ممانى بعنوان : « الفاشوش في حكم قراقوش » وقد شوهت هذه النوادر مسورة « قراقوش » الحقيقية وجعلته مسخرة بدلا من ان تعطيه حقه كوزير مصلح حازم أمسك بزمام الأمور في فترة حرجية من تاريخ مصر وبني سور القاهرة .

ونعتقد انه من الأفضل ان نلقي نظرة على فن خيال الظل خارج مصر ، ونبدأ بفن القره جوز التركي . ونسأل هل هو أقدم تاريخيا من فن خيال الظل المصري ؟

هناك رأيان متعارضان أحدهما يقول ان الأتراك تأثروا بفن تحريك العرائس الذي كان موجودا في الدولة الرومانية البيزنطية وبذلك فقد كانوا أسبق من المصريين الى استخدام هذا الفن ، والرأي الثاني يقول انهم لم يعرفوا هذا الفن قبل الفتح العثماني لمصر ، والدليل على ذلك ان السلطان سليم حين شاهد عرضا لخيال الظل المصري أعجب به ، فأخذ مجموعة الفنانين المخابلين ضمن السماية صانع وفنان مصري الذين سافروا معه الى استانبول ، هناك أدخل المخابلون المصريون هذا الفن في تركيا ، أو أقام بعضهم في تركيا وعاد بعضهم الى مصر بعد ثلاث سنوات .

والمؤثرات الرئيسية في القره جوز التركي هي في طئنا ثلاثة مؤثرات رئيسية :

أولا : انه تأثر بفن المداخين (الحكاكين) الذي كانوا يلقون القصص بالسرد على سامعيهم ، ثم يدخلون فيها مشاهد من التقليد ، أي المحاكاة تقليد الأصوات البشرية وهي تشترك في الحوار أو تقليد أصوات الحيوانات .

ثانيا : تأثر القره جوز التركي أيضا بالتمثيل المرتجل الذي يسمى Orta oyunu وهو فن كان ذاغما في الدولة الرومانية الشرقية .

ثالثا : تأثر القره جوز التركي ، بالخيال المصري والعربي فضلا عن التمثيل بالدمى الإيطالي .



ومن حظ هذا الفن ، أن عدد من تمثيليات القره جوز التركي وجد من يدونه ثم يطبعه سواء كانوا من رؤساء الفرق التمثيلية أو من غيرها أو من المستشرقين ولعل العالم الألماني Ritter أن يكون أشهر من جمع دروس فنون القره جوز التركي .

وأهم الفروق بين تمثيليات ابن دانيال ومثيليات القره جوز التركي أن تمثيليات ابن دانيال مكتملة ناضجة ، لها حبكة ، وهذا واضح في « التيم » و « عجيب وغريب » و « طيف الحبال » . أما تمثيليات القره جوز التركي فكانت تعتمد على مجموعة من الموضوعات المرتجلة التي يتصرف فيها المخيلون حسب الظروف مثل موضوع البحث عن عمل للقراقوز ، أو موضوع صعلكة القراقوز ، أو وقوعه في مأزق مضحكة .. الخ .

لكن الصفة المشتركة بين الخيال المصري والقره جوز التركي أنها من أعنف فنون المهزلة وإن امتاز القره جوز التركي باستخدام الضرب كوسيلة للاضحاك .

وأهم الشخصيات في القره جوز التركي هي (الذي يترجم أحيانا إلى الحاج عوض) Hagivad والقراقوز وشخصيات المحاربين والمرايين والحراس والخطابين والصعاليك والمصارعين والبحارة وشخصية العميق وشخصية اللص الظريف ، والأخنف والأكروبات ونساء الحريم .

ثم هناك شخصيات الأقليات مثل الانكشارية والأغوات وأهل البوسنة والزنسج واليونانيين والفلاحين .

قلنا أن أهم شخصيات القره جوز التركي هما حاجي واد والقراقوز ، أما ملاهما فهي أن حاجي واد هو شخصية المتفاسح الذي يوقمه القراقوز في مأزق مضحكة - مثلا يحاول الحاج واد أن يعلم القراقوز ألعابا معينة ، فيؤديها القراقوز بطريقة هزلية تثير عاصفة من الضحك أو يحاول حاجي واد أن ينتسب القراقوز من الكسمل فيأتي القراقوز بحركات مثيرة هزلية .. الخ .

وأهم بصمات خيال الظل المصري على فن القراقوز التركي ، أهمها أنهم هذبوه كثيرا ، وأدخلوا فيه شخصية المقدم وشخصية الرخم - بل يقال أن كلمة الأراجوز لم تكن معروفة في فن

التمثيل بالعراس التركية قبل أن يذهب المخيلون أي المصريون إلى استانبول ويضيفوا إلى الحاج واد شخصية القراقوز .

ثم نتقل من فن التمثيل بالعراس التركي إلى الشام ونجد أن أكثر الذين درسوا فن خيال الظل العربي يتفقون على أن سوريا تأتي بعد مصر لتكون الدولة العربية التي أمدتنا حتى الآن بأكبر قدر ممكن من المسرحيات الظلية التي وصلت إلينا .

وأهم الأبطال التي شهدت مسرح خيال الظل السوري هي دمشق وبيروت وحلب وحيفا وبنا والقدس ، أي سوريا وفلسطين .

والتأثير الأكبر على فن الخيال السوري هو التأثير التركي أولا ثم التأثير المصري ثانيا ، واستمر هذا الفن بسوريا ثمانمائة سنة أو أقل قليلا والمعروف أن هذا الفن كان دائما جدا في القرن التاسع عشر في المدن التي أشرنا إليها . ولم يكن اسمه خيال الظل بل كان اسمه القره جوز أي الاسم التركي .

القره جوز فترة طويلة أطول مما عاشها في الجزائر ، وكانت تمثيلياته تقدم باللغة التركية حتى سنة ١٨٧٠ ثم أصبحت تقدم باللغة العربية .

ولم تكن اللغة التركية قاصرة على القره جوز التونسي ، لقد جاء وقت كانت تمثيليات القره جوز في الشام وكل شمال افريقيا بل في مصر تقدم باللغة التركية ثم عادت جميعا الى نبعها العربي في لغة فصيحة أو لهجة دارجة . وتحور اسم قراقوز أو قراقوس الى كراكون وتحور اسم حاجي فاد الى حاجي قاش .

ونذكر تمثيلية بستان الليمون وتمثيلية المركب والبحر وهما من أهم التمثيليات الظليلة التي كانت ذاتمة في تونس والجزائر .

والفكرة الأساسية في تمثيلية بستان الليمون نجد أن القراقوز يدق بوابة البستان فيجد صاحب البستان وقد كاد يستلم الإيجار من مستأجر البستان . يسرق القراقوز الإيجار ، ويتعارك معه الرجلان ويقتلوه ويوضع في نعش ، ولكنه يصحو . . وينزل من النعش ويقوم بمطاردة المعززين في حركات ومشاهد في منتهى الهزل .

وفي تمثيلية المركب والبحر يظهر القره جوز وهو ممنوع من صيد السمك . . ولكنه يريد ان يشتغل بالصيد فماذا يصنع ؟ لا يحصل على شبكة صيد وانما يستعين بزنجي يصبغ وجهه بالوان مضحكة ويجعله يسرق السمك من حاجي واد الذي يطارد الأراجوز والزنجي في سلسلة متيرة من الحركات الهزلية المضحكة .

والمعروف ان خيال الظل قد اوقف في الجزائر بقرار من السلطات الفرنسية . غزت فرنسا الجزائر في سنة ١٨٣٠ وكان في القره جوز ذاتما جدا . وحدث بعد سنوات ان وضع المخايلون تمثيلية وطنية ، جعلوا القراقوز بطيها ، وجعلوه يطارد فرقة من عساكر الفرنسيين ويهزمهم ويضربهم بشكل مثير فأصدر المنسوب الفرنسي قرارا بمنع عروض خيال الظل في سنة ١٨٤٣ .

وأهم شخصيات القره جوز الشامي و حاجي واد ، الذي حوروه فأصبح اسمه آي واز *Aïw, z* وأشهر التمثيليات الظليلة السورية تمثيلية القراقوز وإيواز وزوجتيهما القاسيتين ، وهي عبارة عن مشاهد غير متكاملة ، وليس فيها حبكة تشبه حبكة طيف الخيال ، ويعتمد الاضحاك فيها على المبالغات في أداء الحركة بواسطة العرائس .

وهناك تمثيلية « السحاذين » وخلصتها ان « آي واز » يلاحظ ان أهل المدينة مستاعون من كسل الأراجوز فينصحه بأن يتعلم أية حرفة ، ولكن هذه الحرفة هي الشجادة ، ويبدأ الأراجوز في ممارسة التسول أو الكدية بشكل هزل للدرجة انه يمد يده متسولا الى زوجته ، بعد ان تسول من شتى أنواع سكان المدينة .

وهناك تمثيليات ظلية شامية أخرى شهيرة مثل تمثيلية « الطبيب الأجنبي » ، وخلصتها ان الأراجوز يصاب بمرض مؤلم فتنصحه زوجته بأن يعرض نفسه على طبيب أجنبي حضر حديثا الى المدينة ، ويذهب الأراجوز وزوجته الى الطبيب ، لكن المفارقة المثيرة للمضحك ان الأراجوز وزوجته يتكلمان بلغة لا يفهما الطبيب كما ان الطبيب يستخدم لغة لا يفهما الأراجوز ، وتنتهي مشاهد سوء الفهم بأن يتبادل الجميع للضرب .

وهناك تمثيلية شهيرة تالفة هي الحنسام ، وتتلخص في أن « آي واز » والأراجوز يريدان أن يذهبا الى إحدى الحمامات البلدية التي كانت تقام تحت الأرض لكن صاحب الحمام يشترط عليهما أن يحضرا معهما لوازم الحمام : القوط واللابس والصابون والماء الساخن الذي يستحمان به ، ولأنهما أخذتا معهما أغلى أثمانيهما فقد حملا معهما أيضا أسلحة القتال . ولك ان كتصور المواقف الهزلية التي يمثلها رجلان ذاهبان الى الحمام وهما يلبسان الدروع ويحملان الماء الساخن والسيوف والمخارج .

نتقل الى فن خيال الظل في بقية العالم العربي . أي في المغرب وتونس ، في تونس عاش

المقولات الثقافية الشعبية

وتوظيفها في الأدب المعاصر

كمال الدين حسين

دراسة نظمية في مسح نجيب سرور

منذ أن وجد الإنسان على ظهر الأرض والصراع قائم بينه وبين عناصر البيئة من حوله سواء أكانت عناصر فيزيقية يقاومها وتقاومه ، ويحاول تفسيرها لهمها والتفرب الى القوى المسيطرة عليها ، لتجنب ضررها أو للسيطرة عليها .

أو عناصر بشرية يحاول أن يعايشها من خلال التجمعات البشرية والجماعات السكانية ، ليستمد من انتمائه اليها القوة والحماية والأمان .

وفي صراعه هذا ، حاول الإنسان أن يخلق لنفسه السبل والأساليب التي تسهل له التكيف مع البيئة وعناصرها ، ومع التجمع الذي يعايشه ومع نفسه ، وذلك من خلال محاولاته للإجابة عن العديد من التساؤلات ، ولتفسير العديد من الظواهر التي تكوّن حول .

١ - طبيعة العالم ، وكيف خلق ، وكيف يعمل ، وما مصدر القوة والسلطة فيه ، في محاولة لأن « يتخذ الإنسان لنفسه موقفا من القوى التي لا قبل له بها » (١) .

٢ - مكانة الإنسان من العالم ، ودوافعه ومستقبله ، وعلاقته بالقوى المسيطرة التي تقود هذا العالم .

٣ - مكان الفرد من الجماعة والذي يقوده الى محاولة معرفة حقوقه وواجباته ومصالحه ومركزه (٢) .

٤ - الطبيعة الانسانية والسلوك ، والذي يعاود الإنسان من خلالها تصوره الغير والشر ، والاعتقاد فيما يتصل بما ينبغي وما لا ينبغي وخاصة في العلاقات الانسانية (٣) .

(١) محمد عاطف غيث : دراسات انسانية واجتماعية الاسكندرية : وزارة المعارف ١٩٦٥ ص ٧٥ .

(٢) المرجع السابق : ص ٧٦ .

وفى رحلة التفكير ، والبحث ، والتفسير ، خلق الإنسان عالم الأساطير ، والرموز والطقوس والقيم ، والمعتقدات ، والتي يؤمن بها الشعب فبمسا يتعلق بالعالم الخارجى والعالم فوق الطبيعى (٣) .

واكثر المعتقدات الشعبية انتشارا سواء فى الماضى أو الحاضر ، فى العالم القديم أو الجديد « هى أساليب التنبؤ بالمستقبل ومحاوله استطلاع الغيب (الكهانة) النبوة ، التفاؤل ، التشاؤم » (٤) .

وسوف نحاول هنا دراسة بعض هذه المعتقدات الشعبية وما يرتبط بها من بعض المقولات ، لنرى كيف ترسبت فى الوجدان الشعبى ، وكيف تشبها الشعب سواء فى أدبه الشعبى ٠٠ كما فى الحكايات ، والأمثال ، والموايل مثلا ، أو الأدب المعاصر كالمرح والرواية ٠٠ الخ ٠٠ ولنضرب بمسرح نجيب سرور مثلا باعتباره واحدا ممن اهتموا بالتراث الشعبى وتمثلوه فى أعمالهم المسرحية ، ومن هذه المقولات ما يدور حول :

- القدر والمكتوب
- الموت
- البعث والخلود
- التنبؤ بالمستقبل
- التفاؤل والتشاؤم
- قوة الكلمة فى السحر

القدر والمكتوب :

ترتبط البنية العقائدية (المعتقدات الشعبية) فى مصر ارتباطا وثيقا بالدين والمفاهيم الدينية ، والتي تمتد جذورها الى الديانات الفرعونية القديمة ، وغذتها الديانات المسيحية والإسلامية ، فهى قديمة قدم مصر ذاتها ، لذلك فهى تسيطر على غالبية السلوكيات فى الحياة ، وآمن الإنسان

بالله إيمانا مطلقا « حتى لنجده يشرکه معه فى الماكل والمشرى والملبس والنوم ، فانه معه فى كل شئ يقوم به » (٥) ، كما سلم بقدرات الله عز وجل والتي لا يملك الا التسليم بها ، فسلطانه يمتد الى كل شئ ٠

وقد عبر الإنسان عن هذا الايمان ، وهذا السلطان فى أدبه الشعبى ، فنجد فى الأمثال الشعبية ما يؤكد الوجود المطلق لله « ربنا موجود فى كل الوجود » (٦) ، وامتداد سلطانه حتى على الأعمار « الأعمار بيد الله » ، « الله قادر على كل شئ » ، « الله فعال لما يريد » وأمام هذا السلطان المطلق يشعر الإنسان بمجزه ، والذي يؤدى البعض الى عدم المحاولة على الفعل أيا كان ، وأن يترك كل أموره فى اتكالية على الله « آدى الله وآدى حكمته » التي يريده ربنا هو الى يكون ، « وكل عقده لها عند الكريم حلال » ، فماذا يزعه حتى فى أبسط مشاكل حياته اليومية طالما لا حيلة له مع هذا القدر الذى لا بد من نفاذه « اذا وقع القدر على البصر » و « ساعة القدر يعنى البصر » ، وبجانب هذا الايمان والاعتقاد التام وما يؤيده من مقولات فهو « مدفوع فى أصغر أموره وأخصها ، وفي أخطرها وأعمها ، بقوى خفية وهذه القوى التي تدفعه هى القدر » (٧) ، والتي تأخذ أسماء أخرى كالوعس والحظ ، والدهر والبين والمكتوب والدينيا ٠

وعد ومكتوب والشباب منه يروح على فبن وإلى انكتب على الجبين لازم تراه العين (٨) هكذا يقول الموال الشعبى عن (حسن ونعيمه) ليقر هذه الحقيقة التي تتبناها المقولات الشعبية التي تدور حول القدر الذي لا مهرب منه ٠

لو كنت أعلم بأن الوعد مذارى
لا كنت أطلع ولا أخطر قط من دارى (٩) ٠

(٣) محمد الجهرى : علم الفوتوكور ١ ج : ٤ القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٤ ص ٩٩ .

(٤) المرجع السابق : ص ١٠١ .

(٥) ابراهيم أحمد شعلان : الشعب المصرى فى أمثاله النابية - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٢ - ص ١٥٧ .

(٦) المرجع السابق : ص ١٥٧ .

(٧) الأدب الشعبى - أحمد رشدى صالح - ص ١٠٦ .

(٨) أحمد على مرسى : الأغنية الشعبية القسامرة/دار المعارف - ١٩٨٣ ص ٢٤٠ .

(٩) المرجع السابق : ص ٣٣٤ .

يالله يقطعك يا زمان بتسعد ناس وتفق ناس
وتقدم النذل وتاخر اصول الناس
واذا كنت يازمان صاحب معرفة واساس
ازاي تصحيح ابن الكرام تحت التقديم
منداس « (١٤) »

هذا بعض جوانب الاعتقاد فى القدر
وما يصاحبه من مقولات ترتجمها الأمثال والمواويل
الشعبية والنثى حاول الأدب المعاصر عامة والمسرح
خاصة فى النصف الثانى من القرن الحالى أن
يستفيد منها فى خلق إبداعات أدبية متميزة ،
كما فعل نجيب سرور ، والذى كتب ثلاثيته
« ياسين وبهية » ، « وآه ياليل ياقر » ،
« قولوا لعين الشمس » ، لتصور علاقة الشعب
المصرى بإقداره الظالمة ، المتشعبة فى سطوة
الباشا ، لقطاعي ، والمستعمر الانجليزى ، والمناخ
السياسى والاجتماعى الفاسد الذى أدى الى نكسة
تام ١٩٦٧ ، فالشعب المصرى كما صورته نجيب
سرور ، رمزاً له بحكاية بهية المستمدة أيضاً من
التراث الشعبى « من موال ياسين وبهية » مطارد
بالمقادر .

كووس : أنا كل ما أقول التوبة

يابوى ترمينى المقادير

ياحببى ترمينى المقادير

بهية : قلنا توبه وألف توبه

ورمتنا المقادير

الأم : ياما قلنا آهى توبه

ترميننا المقادير (١٥)

فالمقولة الثقافية الشعبية عن القدر المطارد
للإنسان ، المتدخل فى كل تفاصيل وملابسات

ومن المعتقدات أيضاً أن هذا المكتوب مدون
تلى الإنسان حتى قبل مولده ومن هنا تأتي قوة
الجبر التى تفقد الإنسان القدرة على الاختيار ..

« من قبل ما ينخلق ويبقى دم

مسطورا اسمه فى كتاب الهم

السبع سكن جبل على وشال الهم

والندل سكن جبينه وردما ينشم » (١٠) .

فالموال هنا يؤكد على أن المكتوب قد خط
وسطر حتى قبل أن ينخلق الإنسان ويتشكل
من لحم ودم « كما يقولون » فقدرة سابق
لميلاده ..

والقدر أو هذه القوى ليست خيراً دائماً ،
فالأدب الشعبى ينسب إليها كثيراً من الشر ،
فهى دوماً خئون ، ظالمة ، غادرة ، لا أمان لها .

« البين عملنى جمال واندار عمل جمال

لوى حزامى وشيلنى ثقيل الأحمال » (١١) .

★ ★ ★

دنيا غروره توطى الزول وتعليه

ولما تكره الزول تجيب له سقم وتعليه (١٢)

وهكذا فالبين والدنيا لا أمان لهما وهما صور
من تلك القوى الخفية .

« يا دنيا الشوم يكفيكى هزل بزياده
ذللتى ولد عال كانت عليه العين
بزياده » (١٣)

وفى الأمثال الشعبية يؤكد المصرى على عدم
عدالة هذا القدر أو الحظ .. « يدى الحلق
لى بلا ودان » ، « خلق ناس وتحفهم وكب
ناس وحدفهم » ، أو كما يقول الموال .

(١٠) المرجع السابق : ص ٢٨٨ .

(١١) المرجع السابق : ص ٣٦٨ .

(١٢) المرجع السابق : ص ٣٨٦ .

(١٣) احمد شوقي عبد الحكيم أدب اللادين ص ٢٣ .

(١٤) الجنينة الشعبية : مرجع سبق ذكره ، ص ٤٥ .

(١٥) نجيب سرور : قولوا لعين الشمس ، مسرحية ،

القاهرة - مكتبة مديولى بدون ، ص ٤٢ .

أمام قوى الشر المتمثلة في القوى المستغلة الأقوى منه ، تماما كما يقف الإنسان أمام القدر الفاسم الذى تجمله معتقداته ومقولاته الثقافية يتقبل حكمه دون اعتراض ، ودون محاولة مقاومته ، تلك المقولات التى لها نفس تأثير القوى المستغلة التى تكبل الأيدي الباحثة عن حريتها ، والويل لمن يحاول أن يثور على القوى المستغلة أو على قدره ، أو معتقده الذى يمثل مصدرا لهذا الكائن والكون . فلا يملك الإنسان العادى أمامه الا الاستسلام لهذه المقادير .

« ويأما قلنا أهى توبه »

ترمينا المقادير »

و « وعد ومكتوب عليه » . ومسطر

ع الجبين

دانا كل ما أجول التوبة ترمينى المجادين

ومسطر ع الجبين

ترمينى المجادين « (١٩) »

الموت :

وترتبط بالقدر أيضا ، المقولات الشعبية المتعلقة بالموت ، فالموت كنهاية للعمر « بيد الله » كما يقول المثل الشعبى « الأعمار بيد الله » الى كتب له ربنا ستمين مايوتش فى الأربعين « وآخرة الحياة الموت » (٢٠) .

والموت حق ، لا فرار منه ، الا أن الأدب الشعبى وإن كان يقر هذه المقولة الحققة الا أنه يقف عاجزا أمام تفسيرها « فالموت نهاية غامضة لحياة أرضية خير من ذلك المجهول » . هو نهاية غامضة وشر فى معتقد العامة ، ومن ثم يصورون الموت بصورة الظلم والعدوان والافتراس (٢١) .
وتصوره بكائيات العديد فى صورة .

حياته ، وظفها نجيب سرور دراميا لتخدم الفكرة التى حاول أن يعبر عنها من خلال ثلاثيته . فما أصاب بهية هو فعل هذه المقادير ، المقادير التى وقفت بهية والشعب أمامها دون حيلة ، عاجزين ، فهى قدر ومكتوب عليهم منذ زمن ، حتى من قبل الزمان .

الراوى : مقادير

مقادير

مكتوب لنا ع الجبين

من زمان قبل الزمان « (١٦) »

المقولة الشعبية ذاتها ، وإن كان تفسير نجيب سرور لهذه المقادير قد يختلف عن المعتقد الشعبى ، فالمعتقد الشعبى يؤمن بأن هذا القدر غيبى - خفى ، لا قبيل للإنسان به ، بينما نجيب سرور يضع يديه على حقيقة هذه المقادير التى تطارد بهية والشعب . والقدر عند نجيب سرور أيضا « غدار كالدياه » .

الراعى : القدر غدار يابنتى

ديب ورا أولاد الحلال

عمره مايغوت ولد

من ولادك يا بلد (١٧)

ولا يجد الإنسان أمام الأقدار أى قيمة على الفعل فيستسلم لها ، لأنه لا يقدر على مقاومتها .
المركبية : احنا الحمام الغريب طائر على المياه

جنتحنا هى القلوع يس القلوع مكاسير
تهب ريح الشمال تطوينا ولا خيه

تهب ريح الجنوب ترميننا للمقادير (١٨)

هذه هى المقادير أو القدر ، كما مثله نجيب سرور تدور فى صراع يخلق البعد الدرامى فى مسرحه ، قبطل نجيب سرور يقف عاجزا

(١٦) نجيب سرور : مثنى أجيب لاس ، مسرحية ، القاهرة ، الثقافة الجديدة ١٩٧٥ ص ٣٨ .

(١٧) المصدر السابق : ص ٤١ .

(١٨) المصدر السابق : ص ٣٧ .

(١٩) المغربة الشعبية : موجه - متى ذكره ، ص ٥٦ .

(٢٠) السبب المحقق فى أمثاله العامة : موجه مسبق ذكره ، ص ١٥٧ .

(٢١) الأدب الشعبى : مرجع سبق ذكره ، ص ٣٦٣ .

الإنسان حياً أو ميتاً « ٠٠٠ » والمادة لا يرون أن الموت نهاية الإنسان على هذه الأرض ولا أن الروح تصعد إلى خالقها ، وإنما هم يرون روحه تجوس في بيته بعد وفاته وتزود أولاده ، وتسمح وترى وتحزن وتسرع « (٢٧) » .

وحتى تستقر الروح التي قد يصيبها الاضطراب أيضاً لابد وأن تستكمل مراسم الدفن لها وكلما كانت مية الإنسان شاذة كلما والقَتيل ، وكل من قضى نحبه في ظروف فاجئة تظل روحه تسكن المكان أو الشيء الذي ماتت عنده « (٢٨) » .

وأيضاً لا تستقر إلا « بتوقيع الجزاء العرفي على القاتل ، أى لا تستقر إلا بأخذ ثار القَتيل من القاتل » « (٢٩) » .

هذه أهم المقومات الشعبية حول الموت والتي استطاع نجيب سرور أن يوظفها في مسرحه درامياً .

والموت عند نجيب سرور ليس هو الموت الفسيولوجي بل هو موت من نوع آخر ، هو موت لفكرة التمرد والثورة والتغير التي تصاحب موت أصحابها وتموت بموتهم ، هو موت لياسين الثائر على الاقطاع وموت لأمين الثائر على الاحتلال وموت لمحمدى الثائر على الفساد المتفشى في البلد .

إن الموت الجسدي لهؤلاء ما هو إلا معادل موضوعي للموت المعنوي لكل الأفكار التي كان يحملونها .

وقد ربط نجيب سرور ما بين موت الأفكار بموت أصحابها من خلال العقيدة الشعبية عن

الوحش المفترس المباغت الذي لا يقدر عليه أحد حتى القديس :

« يا ابني رسول الموت عمل لك ايه ؟ دخلني برعبه ولا قدرت عليه »

يا ابني رسول الموت عمل فيك كيف ؟ الموت واعر ويخزم القديس « (٢٢) »

وترتبط بالموت فكرة الثواب والجزاء ، وهي الفكرة التي تجعل الإنسان يتقبل الموت ويصبر على بلائه ، فالمحسن في دنياه ، الخير ، جزاءه الجنة ولهذا ما يجعل المصري كما يظهر في

الأفكار التي تلح عليه في أفعاله وفلسفته الشعبية بوضوح وتشير إلى أنه « يعمل لآخرته قبل أن يعمل لدنياه » « (٢٣) » .

تبعد الموت هناك القيامة « بكرة القيامة تقوم وينصبوا الميزان » ويبقى المصري يعدى لالشقي حيران (٢٤) وهكذا ينقسم الناس حسب أفعالهم الدنيوية قسمان من « يعدى » ومن يبقى حيران ولا مكان لثالث بينهما وإلى ما ينفع للجنة ينفع للنار « (٢٥) » .

والجنة هي الملاذ الأخير ضد الموت ، وهي المكان الذي يستطيع فيه الإنسان أن يجد « إمكانية تحقيق كل رغباته الإنسانية (٢٦) » ، وهي تلك الرغبات المادية التي لم يحققها في دنياه ، لذلك كلما قاسى الإنسان في دنياه ازداد أملاً في أن يعوضه الله في الآخرة عنها بالجنة .

وللإنسان في المعتقد الشعبي (روح) والروح شيء عند العامة واسع للغاية ، فهي روح

(٢٢) عبد المليم حنفي : نازلي الشعبية القسامرة : الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٢ ص ١٩ .

(٢٣) الشعب المصري في أمثاله الصامية - مرجع سبق ذكره - ص ١٧٢ .

(٢٤) المرجع السابق : ص ١٧٢ .

(٢٥) المرجع السابق : ص ١٧٢ .

(٢٦) المرجع السابق : ص ١٧٢ .

(٢٧) المرجع السابق : مرجع سبق ذكره - ص ١٥١ .

(٢٨) المرجع السابق : ص ١٥١ .

(٢٩) المرجع السابق : ص ١٥٢ .

فكرة الموت وما يتعلق بها من معتقدات وأهملها
ارتباط الموت بالشر :

الأم : أعملى خاطر لشبتي

وأنا برضه أمك ونفسى

قبل ما أنزل قبرى أطمئن عليك •

بهية : لا •• بعد الشر يامه

ربنا يخليك لينا (٣٠) •

فالموت هو الشر كما تقول العقيدة الشعبية
وهكذا تقول بهية ، فالموت يترصد لها دائما
مات عمها من قبل فياسين فأبيها مات الرجال
•• والرجال هم أصحاب الفكر وأصحاب الإرادة
القادرة على التغيير إذا موتهم هو موت تلك
الإرادة التي حاولوا بها أن يغيروا النظام من
حولهم ، وأن يغيروا من وضعهم الاجتماعى ،
ويحدثوا خللا بالمجتمع فكان حظهم الموت ،
لا لعب فيهم ولكن لعب في المجتمع ، فالموت
فعلا هنا شر لأنه لم يأخذ رجال بهية وحدها ،
بل أخذ رجال الوطن أخذ كرم من له إرادة ،
وما زال يأخذ ، والرجال هنا تجاوز المفهوم
المادى للرجولة الى المفهوم المعنوى للإرادة والقدره
على اتيان الفعل ، وهنا يكمن الشر •

لقد ظل الموت يطارد بهية طوال حياتها ،
يأخذ خير الرجال من حولها ، حتى أصبح الموت
لزاما عليها وتطبع حياتها بطابع الموت •
وليسست بهية وحدها ، بل على المستوى الزمى
لبهية ، كمصر كلها ، كتب على أبنائها الموت
ان هم امتلكوا الإرادة •

وهكذا خيم الموت على كافة مناحى الحياة لدى
بهية ، أينما تذهب تجده أمامها :

إيه حكاية الموت معانا

كل حاجه فيها ريحة الموت كده

حتى شوقنا •• شوق بموت

حبنا بنحب موت

•• •• •• ••

تبقى صدفه

ولا عاده

ولا يبقى الموت دليلنا (٣١)

وكما تحاول المقولات الثقافية الشعبية أن
تجد للناس مبررا لانتظار الموت ، أو تحملهم
عليه بسبيل حياة أخرى أفضل من الدنيا التي
لاتساوى شيئا ، هذا المفهوم الزاهد فى الدنيا
والذى جاءت به العقائد الدينية ، وتطرف البعض
فى الاقتناع به وتفسيره بالزهد والتصوف
والرهينة سعيًا وراء اكتساب الحياة الأخرى ،
خاصة من يحاولون الحصول على أدنى منافع
الدنيا ويرضون بالكفاف منها ولكن لا يستطيعوا
فيعيشوا على أمل فى الحياة الآخرة (فهى خير
وأبقى) •

وهؤلاء صورههم نجيب سرور فى مسرحه ،
ووظف مقولاتهم دراميا :

هيه ليه الدنيا ما تسويش تمنها

مش عشان للدنيا آخره

ولا ليه الناس بتصبر على البلوى •

والعذاب

والقرف

مش عشان الجنة للصابرين ثواب ؟ (٣٢)

فالجنة هى الثواب لمن يلقى الشقاء بالدنيا •
هكذا يعتقد المصرى وهكذا يتقبل شقاء الدنيا
ومتاعها طمعا فى الجنة التى تضم الشهداء
والقديسين ، فمن هنا لايرضى أن يكون شهيد
من أجل الله أو من أجل الوطن أو من أجل ممد
كما مات ياسين •

غريب : وياسين دلوقتى فوق

يا هناء •• ميت شهيد

بهية : يعنى إيه

غريب : يعنى قاعد زى كل الصالحين

(٣٠) تولوا لعين الشمس : مرجع سبق ذكره ، ص ١٨ •

(٣١) نجيب سرور : آه يا ليل يا قبر ، مسرحية القاهرة « مسرحيات عربية » يناير ١٩٨٠ •

(٣٢) الرجوع السابق : ص ١٩ •

كورس : لسه عند الناس أهل

كل واحد نفسه يكرم ميتة

يعنى يأخده ويدفنه

عسكري : ما الحكومه هاتكرموله وتدفتوله

أربعه وعشرين قيراط

حد طایل

كورس : حد شاف بالذمه قاتل

يا شاويش يكرم قتيله (٣٥)

فدفن الجثة حق ، وهو اكرام للميت على الأقل ، والعقيدة الفرعونية توصي بدفن الميت حتى تستطيع (روحه) أن تعود للجسد حين يبعث والا تظل شاردة هالسة لا مستقر لها ، لذلك عندما قُتِل ست أوزوريس قام ابنه حوريس بلم أشلائه ودفنه ليعت من جديد .

« قف ... حيث يمكنك أن ترى ما فعله ابنك لأجلك استيقظ حتى يمكنك أن تسمع ما فعله حوريس لأجلك » . . .

ان حوريس يجمع لك أضلاعك حتى يلم شمل أجزائك دون نقص فيك
أيا أوزوريس انهض

ان حوريس يحبك « كتاب الموتى ، نصوص الأهرام » (٣٦)

وهذه هي القيمة الرئيسية التي ينسب عليها لجيب سرور مسرحيته « منين أجيب ناسي » فالمسرحية تبني على هذه المقولة المقائدية في ضرورة لم شمل جثة الميت ودفنه ، ولذلك قامت نعيمة بخطف رأس حسن (في المسرحية) واختفها .

نعيمة : بس ليه خبيته ؟ .. يگن كذبت حاصه انهم ها يتاوروا رأسه بعينه بعيد عن جثته

ع الأرائك

ينظرون

تحتهم أنهار يتجرى بالحمور

والحليب

والصسل

والى نفسك تشتهي

شاوري بس وهو يحضر

حد طایل

.....

وبتلقاه دلوقتي ايه

قاعده جنبه حورية - سبحانه من خلق

ماتقوليش بنت الذوات

جلوه وتقول للقر

قوم وأنا أقعد مطرحك

.....

آمال ايه انتى فاكهه الجنة لعبه ؟ (٣٣)

.....

ولكن لكي يصل الشهيد الى الجنة لابد أن تستقر روحه ، ومن عدم استقرار الروح يتطور الحدث عند نجيب سرور « فياسين بعد أن مات غدرا هل يمكن أن تستقر روحه ، وأمين الذي مات غري شريدا هل يمكن أن تستقر روحه ، وحسن الذي قتل غدرا وفصلت رأسه عن جسده هل يمكن أن تستقر روحه »

« فهدوء روح الميت أو اضطرابها مرتبط بضرورة اتمام المراسم الجنائزية من جهة ، وبضرورة الجزء الاجتماعى كما يراه العرف الشعبى من جهة أخرى »

هو مرتبط بضرورة اتمام المراسم الجنائزية أذالمة « .. حين يستود الظن بأن استقبال الحياة الأخرى لابد له من اعداد لجسده الميت اعدادا معيناً ، وليس ذلك يبيد عن طريقة اعداد القراعة للجنة لاستقبال كل من الروح والقرين به الدفن (٣٤) »

ألم تكن هذه مشكلة بهية بعد موت أمين وأهالى العمال

(٣٣) المرجع السابق : ص ١٠٩ .

(٣٤) الأدب الشعبى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٢ .

(٣٥) آه باليل يا قر : مرجع سبق ذكره ، ص ١٩٤ .

(٣٦) منين أجيب ناس : مرجع سبق ذكره ، ص ٤ .

أذن دفن الميت ، وتحقيق وصيته جميعها عوامل تساعد على استقرار الروح وهبوطها وتتهيء للميت يمنا جديدا فى حياته الأخرى ، والبعث عقيدة مهمة فى الديانة الإسلامية والديانات جميعها وتشكل ركنا أساسيا فى البناء الفكرى للمجتمع المصرى •

الخلود :

والخلود بمعناه البسيط هو استمرار وجود الناس الروحي بعد فناء أبدانهم ، فالمت لا يعنى الا فناء الأجساد أما الأرواح فهى باقية ، وورث المصرى مقولة الخلود منذ القدم ، مثله مثل غيره من الشعوب ذات الثقافات الشعبية البدائية • فعند الفراعنة كانت العقيدة تؤكد على الحياة بعد الموت ، تلك الفكرة التى احتلت فى نفوسهم مكانة عظيمة ، فكان الاعتقاد لديهم ان « الكا » يترك الجسم فى أثناء النوم او فى حالات النيبوية ، كما تصوروا الموت على أنه انفصال العنصر الجسمانى عن العناصر الروحانية وأنه انتقال من حالة حياة الى حالة حياة أخرى « (٢٠) » لذلك أحتم المصرى القديم ببناء المقابر حتى تستدل الروح عند عودتها للجسد فى هذه الحياة الآخرة : « فالحياة بعد الموت عند المصريين القدماء تعنى ضرورة بقاء الجثة بعد الموت ، فالروح وان انفصلت عن الجسم ، فهى مازالت بحاجة اليه لكي تعيش أى أن الجسم اذا أبعد هلك الروح ، ومن هنا نجد العناية بدفن الجثمان » (٤١) •

هذا عن الخلود • أما عن التناسخ ، وهو المقولة التى ورثها المصرى عن جدوده الفراعنة القدماء ، فتشكل جانباً آخر من جوانب البعث ، فالميت لديهم ليس مقصوداً على القبر ، أو عند القيامة مثلا كما عند المسلمين ، بل أن الروح تظل باقية تحيط بأجسامها ، وأماكنها المألوفة ، وتزورها من آن لآخر • « وإذا رغبت الروح فى العودة الى زيارة المناظر المألوفة على وجه الأرض،

يعنى غربة

حتى بعد الموت ياناس

وحرام

ربنا يحيى العظام

جثة من غير رأس • • ورأس

من غير جثة • • يبقى كفر

يبقى عند

عند حتى لربنا

قلت مشى ها يقوم حسن يوم القيامة

زى كل الناس يقابل ربنا

يبقى لازم جثته

تندفن ومعها رأسه (٣٧)

ويتساوى مع ذلك - فى المعتقد الشعبى -

دفن الميت بدون تحقيق وصيته ، فوصايا

الميت لابد أن تحقق والا طافت روحه هائمة

لا تعرف الاستقرار ، ومن هذه المقولة رفض

والد بهية أن يزوجه لأمين عندما طلبها منه

بعد وفاة ياسين •

الأم : ياما جولها ولاد حلال

بس أبوها كان يرفض

أصل أخوه

كودس : ألف رحمة ونور عليه

قبل ما يموت فى اللومان

خذ عليه العهد ما يجوز بهيه لغير

ايسين (٣٨) •

وهذه وصية الميت ولكن ياسين مات وظلت

الوصية باقية •

الأب : لو ياخذها حه ثانى

ابقى يادفن ابن أخويا مرتين

ابقى يادفن حتى أخويا مرتين

ابقى يادفن حتى بنتى

ابقى يادفن عمرى كله (٣٩) •

(٣٧) منى اجيب ناس : مرجع سبق ذكره ص ٢٤ •

(٣٨) نجيب سرور : ياسين وبهية : القاهرة ص ٦٩ •

(٣٩) المرجع السابق :

(٤٠) سيد عويس : الخلود فى حياة المصريين المعاصرين : القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ص ٥١ •

(٤١) المرجع السابق : ص ٥٦ •

فأنها تدخل جسم طائر ، أو جسم حيوان ،
أو ربما توجد في زهرة » (٤٢) .

ومن هنا جاء التناسخ فليس من الضرورة أن
تعود الروح للبدن في القبر بل أن تعود في
اشكال أو تناسخ في صور أخرى ، كصوره
طائر أو حيوان أو زهرة ، لتزور أحيائها
أو أماكن المألوفة لها ، وهذه المقولة تكون جانباً
هما في العديد من الحكايات الشعبية .

وقد استطاع نجيب سرور يحسسه الدرامي
وجوداته الشعبي المتمثل تماماً لارث الأجداد أن
يوظف هذه المقولات الثقافية الشعبية درامياً في
مسرحه ، فنجدها تلعب دوراً هاماً في البناء
الدرامي والتطور الدرامي لأحداث مسرحياته
مثل « منين أجيب ناس » حيث يدور الحدث
الرئيسي فيها عن محاولة بحث نعيمة عن جثمان
« حسن » حاملة رأسه حتى تدفنه ، وتستقر
روحه ، وتقيه عذاب الموت ، وضلال الروح ،
وهي الدافع وراء اصرار الأهالي على دفن شهداء
« مسكرات الاحتلال في » آه ياليل يا قمر »

تسكرو : إلى مات ده مالوش حقوق

كورس : بس حقه يندفن (٤٣) .

كورس : لسه عند الناس أهل

كل واحد نفسه يكرم ميتة

يعني ياخذوه ويدفنه ! (٤٤)

وتفكر نعيمة حرصها على حمل رأس حسن
« من المعتقد نفسه » .

نعيمة : أنا مش مجنونه ... لكن هاعمل إيه

دى إلى فضلت يومها منه

شفتها وخبيتها منهم

وقرحت على السطوح

.. .. .

بس ليه خبيتها ... يمكن كنت حاسه
انهم هابتاوا رأسه بعيد

بعيد عن جثته

يعنى غربة

حتى بعد الموت ياناس

وحرام

.. .. .

قلت مش هيقوم حسن يوم القيامة

زى كل الناس يقابل ربنا

يبقى لازم جثته

تندفن ومعها رأسه (٤٥)

وبهية أيضاً تؤكد في « قولوا لعين الشمس »

المنطق نفسه أبداً لا يفنى من مات .. لذلك لابد

أن نتذكره ، ولانسان ..

بهية : طب ما جازى دى المصيبة

اننا بنتسى إلى ماتوا

ونفكر يس إلى حي (٤٦)

.. .. .

إلى ماتوا ما ماتوش

كورس : يعنى إيه

بهية : يعني دول نايمين يجوز

أيوه لازم يجي يوم

يصحوا ثاني

.. .. .

بس لازم فيه قيامه

أيوه لازم

طب دا حتى الترمسه

يعنى ماهيش بنى آدم

ولا روح

تبقي جامده ميتة

زى حصوه

(٤٢) المرجع السابق : ص ٦٤

(٤٣) آه ياليل يا قمر هرجع سبق ذكره ، ص ١٧٤ .

(٤٤) المرجع السابق : ص ١٩٤ .

(٤٥) « منين أجيب ناس : مرجع سابق ذكره ، ص ٢٤ .

(٤٦) قولوا لعين الشمس : مرجع سبق ذكره ، ص ٤٢ .

ينقعوها في ميه مالحه
نوبه بعد النوبه تصحى
تحيا وتنبث •• وتطرى
تبقى أطرى م الزتونه (٤٧)

فى بهوت بالتناسخ
ولهذا تنتظر
تحت ظل النخلتين
كل ظهر (٤٨)
وهكذا تؤكده الحوريات على نعيمة عندها تطلب
منها أن تدفن رأس حسن بعد أن فشلت فى
الحصول على جثمانه •

اذن فنجيب سرور يؤكده على لسان أبطاله
مقولتى البعث والخلود ويبنى أحداثه دراميا على
اساسهما ، وعلى تشيل الشعب ، والذي يحمله
بطولة مسرحياته ، لهما •

افتحتى فى الرمل حفرة
حتى فيها الرأس ها يرجع طيرها تانى
كلنا بترجع يا حلوه ف شكل طير (٤٩)
واستكمالا للتوظيف الدرامى للمقسولة
الشعبية ، يؤكده نجيب سرور كذب من يقول أن
الأبطال أو أصحاب المبادئ والأفكار التى تسمى
للحرية يموتون أو يفنون •

كذلك التناسخ ، فليس بالضرورة كما جاء فى
مسرح نجيب سرور أن يكون من خسلال عودة
الروح الى طائر أو زهرة ، بل قد يكون تناسخا
فى بطل ، فى فكره ، فى مبدأ ، فياسين لم
يمت بل عاد فى أمين وفى عطية وفى ياسين. عاد
كفكرة كسا هو مقدر للبطل الشعبى ، فبهية
التي مات حبیبها ياسين مازالت تنتظر تحت ظل
النخلتين ، مع أنها تدري تماما أن من يدوت فى
بهوت لا يعود ••• الا أن عندها أمل فى عودته
وليس بالضرورة أن يعود جسدا فهذا لن
لن يكون ••

كورس : هوه ••• هوه •
صوت أبوه
شكل أبوه
روح أبوه
حقه سبحانه يارب
بهية : يعنى لازم فيها سر
سر يابنى زى عين الشمس
بس غايب عن عينا
• • • •

هى لاتدرى أنا حين نموت
لا تعود
لم يعد يوما من الموت أحد
لبهوت

حبلى رابط الى ماتوا
بالى عايشين بعدهم
يعنى يبقى الأب ابن
يعنى يبقى الابن أب
يعنى يبقى الموت ده كذب
يا بهية (٥٠)

رغم هذا فالبدور
ليس تلهى ••• معين تلهى
رهبنا الانسان ••• ليس يلهى
حين يلهى
ولهذا قل يعود
هو ياسين لها
ذات يوم

التلويح بالاستقبال (العرافة)

وعلى الجانب الآخر من مقولات الحياة ، حيث
التملق الشديد بها ، لكنه تعلق الخائف من
المجهول ، من الغيب ، تأتي تلك المقولات التى

فى فراشه
أو حمامه
أو حمامه
وهكذا الناس جميعا يؤمنون

(٤٨) المصدر السابق : ص ٤٤ •

(٤٧) آه ياللى ياقر : مرجع سبق ذكره ، ص ٤٤ •

(٤٩) معين : جيب ناس • سبق ذكره ، ص ١٢٨ •

(٥٠) قولوا لمين الشمس : مرجع سبق ذكره ، ص ٨٤ •

يحاول الإنسان من خلالها بعث الأمل في نفسه ،
ذلك الأمل الذي يساعده على الاستمرار في
الحياة ، وهي المقولات المتعلقة ، بالتنبؤ
بالمستقبل .

ومع أن « الديانات العليا أنكرت استطلاع
الغيب - اليهودية والمسيحية والإسلام - إلا أن
ذلك الاعتقاد « استطلاع الغيب » قد انتشر بشكل
ملحوظ ، وتوالى في شتى العصور ، بل لا يزال
فاشياً حتى اليوم ، كمحاولة يحتضن بها الإنسان
من خوفه من المجهول في المستقبل والغيب .

والأدب الشعبي عامة ، والأساطير والحكايات
الشعبية خاصة ، مليئة بالأحداث التي تؤكد
قوة الاعتقاد في التنبؤات ، والعرافة ، وتعدد
أكثر من شكل وأسلوب وطقس مما يستخدم
في التنبؤ بالمستقبل ، كالسحر والوسائط
السحرية مثل الببورة المسحورة والأدعية
والتعاويذ كما في ألف ليلة ، إلى الكهانة واستقراء
النجوم ، أو ضرب الرمل والدودع ، وسؤال
الجان وما أكثر الذي مازال منتشرًا منها حتى
اليوم في مصر ، خاصة ما يتعلق بسؤال الجان
عن طريق وسطاء من البشر ، وهناك أيضا
قراءة الفنجان ، وفتح المندل ، والتعرف من
خلال الأثر ، أو فتح ورق اللعب ، والكتاب ،
وتفسير الأحلام .

وجميعها وسائل يلجأ إليها الإنسان ، لا فرق
في ممازستها أو الاعتقاد بها بين ديلي وحضري ،
أمر وعلى درجة عالية من الثقافة في كثير من
الأحياء .

ومن خيالات اهتمام نجيب سرور بالثقافات ،
وتوظيفه دراميا في مسرحه ، بحيث أصبح
يشكل ركيزة هامة من ركائز الحدث وتطوره ،
أو للتمهيد لأحداث أخرى ، تجده يؤكد على
محاولات الكشف عن الغيب في أكثر من موقع
في مسرحه ، تعبيرا عن لوعة الأبطال لمعرفة
المستقبل الغامض ، وتمهيدا لأحداث ستأتي في
المستقبل الدرامي ، للشخصيات .

فعندما تحلم بهية بأنها وابن عمها يركبان
مركب . .

- أمه يا أمه شفت حلم غريب . . يخوف
- خير يا بنتي (٥١)

فبهية تلجأ إلى أمها تسألها عن تفسير الحلم .
والحلم دائما عند أصحاب الخبرة « خير »
أو يجب أن يكون خيرا ليطمئن صاحبه حتى وإن
كانت دلالات الشر تملأه ، فالخير مستحب في
كل الأحوال .

وحلم بهية بسيط من بساطتها . . . فبمن
تحلم بهية بغير ياسين وبغير الأمل في الزواج
منه ، ذلك الأمل المجهض في الواقع والتي تنتظر
أن يتحقق ولكن !!

شففتني قال راكبه مركب
ماشيه يامه في بحر واسع
.

والمراكبي ابن عمي
ماسك الدفة ومتعصب بشال
شاله أحمر يامه خالص
لونه من لون الطباطم
.

الا والريج جايه قولي
زئي غول

تقلب المركب والاقبي
نفسى بين الموج بأصريح
يا بن عمي (٥٢)

فالحلم بهذه الصورة تتوجس منه بهية
شرا ، لذلك تلجأ للأم عسى أن تجده لديها
ما يطمئنها والألم تخشى أيضا ولكنها أم فتكتب
لطمشئ الابنه ،

ليه دا متفسر بنفسه
شايغه روحك راكبه مركب
والمراكبي ابن عمك
يعنى تختروان وواخذك

(٥١) ياسين وبهية : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٥ .

(٥٢) المصدر السابق : ص ٢٦ .

على البحث عن قصة تتعلق بها لتنفذ من بحر
الخوف القادم لها ، فلهجات الى الودع تستطلعه
، لقب اعتقادا منها بأنه قد يكون قادرا على ايضاح
ما عجز الجميع عن تفسيره .. ويكذب الودع ..
... أو تكذب الفجرية .

فتجربى بهية لأمها ، للفجرية ، لمن يفسر لها
جلدها ، ولكن لم تجد بهية لأعند أمها ولا عند
الفجرية ما يشفي غليلها ، بالعكس لقد حاولت
الأم والفجرية أن يبعثا الطمأنينة في قلبها
وحسب .

كووس : وحكيكى الحلم لأمك
قالت ان الريح بشاره
حلوه جايه تدق بابك
ويكدا ، حكت عليكى
بهية : كله كلب

كله كلب فى كلب كذاب ياودع
وانتى يا أمه كتنى برضه بتكذبى (٥٦)
ونعيمة عندما غاب عنها حسن ، وطال
اشتياقها اليه .. لم تجد أمامها الا الفجرية
لتسألها عن المستقبل .. والفجر قوم اشتهروا
بأعمال العرافة ..

وف يوم من الأيام
عجريه نزلت بلدا تقول أشوف البخت
م اللهفة ناديتها
تشوف لى بختى الى مال .. فأكره
حسن ناسي
أتاريه يا عيني باعتها
تسألنى عن بخته (٥٧)

التفاؤل والتشاؤم ..

وارتباطا بالخوف من المستقبل ، والمجهول ،
يخلق الانسان عالما من الرموز يحاول التعلق به ،
معيا وراء الأمان والاطمئنان من المستقبل ، من
خلال مقولات التفاؤل والتشاؤم .. والتي يمثل

يا عروسة للعريس (٥٣)
لكن بهية ما زال الشك يراودها .
طب قوليلى الريح دى يامه تبقى ايه
تبقى لازم حاجة وحشه
قلبي حاسس يامه حاسس
عمره ما يكذب عليه
- يا عبيطه الريح بشاره
حلوه جايه تدق بابك (٥٤)

وتكذب الأم ، تخدع نفسها وابنتها ، وإن كان
التناقض بين ما تحسسه بهية وت قوله الأم هو
ما يمهّد دراميا لمصير ياسين الذى يأتي الحلم
لينهّد بعناية لقتله .. بشاله وقد أغرقته الدماء
عندما أصابته رصاصة غادرة من الهجاة .
لكن الشك مازال يقى يديه القويتين على
قلب بهية .. لم تظمنن لقول الأم وتفسيرها
لحلمها ..

وإزداد خوف بهية من المستقبل ، أصبح
الخوف من القدر غشاوة تغطى عينيها ، فماذا
تفعل ؟

سمعت يوما بهية
وهي في الدار نداء الفجرية
ودعتها
فرشت مندليها الكاكي على الأرض وراحت
ترسم الرمل خطوطا ودوائر
وتشغل بالودع
ورمت فورا بهيه
(بالبياض)
وهي تذكر
اسمها .. اسم (الكريمة)
ثم قالت (للذكر)
كل ما تهفر اليه (٥٥)

وبهذه الصورة الدرامية استطاع تجنب سرور
أن يصور مدى لهفة بهية على معرفة الغيب .

(٥٢) المصدر السابق : ص ٢٦ .

(٥٤) المصدر السابق : ص ٢٩ .

(٥٥) المرجع السابق : ص ٧٦ .

(٥٦) آه يا ليل يا قمر : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٧ .

(٥٧) منين اجيب ناس : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٩ .

عنصرا من عناصر الأحداث الدرامية .. فهناك
تحت النخلتين حيث كانا يجلسان » ياسين
وبهية « في لحظة حب »

« حط فوق النخلتين

زوج غريبان .. وطبعا راح

منق كمتت بهيه

مثل فرخه

هو أيضا .. هو ياسين انكمش

مثل أرنب (٤) »

والغراب نذير شئوم .. نذير موت كما تقول
المقيدة الشعبية ، وهذا يتفق مع ما جاء من
مستقبل ومصير لياسين « وكان نجيب سرور
يؤكد مدى أثر هذه المقولات الثقافية في مصائر
الشعب وسبل حياته .. ألم تصدق هنا مع
ياسين ! وهكذا يؤكد الأدب خاصة ذلك المستند
من التراث مدى صلت المقولات الشعبية ومدى
تاثيرها في حياة الشعوب حتى في أسعد لحظات
الحياة .. جميعها يخضع للعديد من المقولات
التي تحدد عادات أفرادها وتقاليدهم وأسلوب
تعاملهم كل مع الآخر »

وهكذا ، أمكن الاستفادة من المانور الشعبي ،
والمقولات الشعبية الثقافية في الأدب المعاصر ،
واستطاع الفنان نجيب سرور أن يوظفها لخلق
المناخ النفسي والاجتماعي والثقافي الذي تدور
في إطاره الأحداث التي تتحكم في مصائر
الشخصيات ، والتي لا تغفل كثيرا من سمات
الشعب ، والتي يستخدمها الفنان عادة ليحملها
آراءه عن قضايا وهموم الشعب ، من وجهة نظر
الشعب نفسه يمثل وجدانه وتراثه الثقافي
وما يتضمنه من مقولات ثقافية ومعتقدات
شعبية »

بها الأدب الشعبي خاصة الأمثال .. وأطلب
لتحير من حسان الوجوه « (٢) ، وهو أحد
الأمثال التي تدعو إلى التفاؤل واعتبار الوجه
الحسن رمزا للخير ومصدرا للتفاؤل ، ومن جملة
الرموز المستخدمة في هذا المجال .. بعض
الأمكن العينة ، بعض ما تقع عليه العين عند
الخروج من المنزل ، بعض الأحداث والأشخاص.
مثل سفر عضو من الأسرة ، أو عقب عودة
المسافر من الأسرة ، بعض الأيام .. بعض
الحيوانات والطيور كالبنور والذي كثر عنه
الأمثال المبررة عن تشاؤم الإنسان به « اتبع
البوم يوديك الخراب « (٣) »

وتختلف دلالة هذه الأشياء الرمزية ما بين
التشاؤم والتفاؤل تبعا للثقافة الشعبية ،
وللمقولات الثقافية التي تدور حولها »

ومن أشهر الرموز التشاؤمية والمتعلقة بالطيور
(الغراب) ، والذي لا يكاد تراث امه يخلو من
إشارات حوله .. وأكثر المقائد الشعبية شيوعا
بأنسب للفراب أنه طائر مشئوم « (١) ،
ومصدر التشاؤم قد يعود إلى « التخيل في
الفراس أن الغريبان نذير الموت والبوار ،
فقد جاء من ملاحظة اجتماعية حيث ترقد جثث
القتلى في المعارك ، ثم عبر عنها الاعتقاد بأن
الغراب لا يطير فوق المنازل الموبوءة فحسب ..
بل أنه ينفخ العدوى من حناجره الممتع « (٢) ،
كما أن الاعتقاد بأن نقيق الغراب إنما هو نذير
بالموت اعتقاد شائع في كل أرجاء أوروبا وفي
أنحاء مختلفة من أفريقيا وآسيا « (٣) »

وقد وظف نجيب سرور هذه المقولات
المتعلقة بالتشاؤم من الغراب في مسرحيته
« ياسين وبهية » ليحمل من المقولة الشعبية

(٥٨) ملفات كتاب وآخرون : الأمثال الكويتية المقارنة ج ٢ الكويت ١٩٨٠ وزارة الاعلام ، ط ٢ ، ص ١٦٦ .

(٥٩) أترجع السابق : ص ١٧٣ .

(٦٠) الفركلور ما هو : أوجع سبق ذكره ، ص ١٠٢ .

(٦١) أترجع السابق : ص ١٠٤ .

(٦٢) أترجع السابق : ص ١٠٤ .

(٦٣) ياسين وبهية : مرجع سبق ذكره ، ص ٥٥ .



د. شوقي عبد القوي عثمان

النيل ذلك النهر الساحر الذي ربط حياة المصريين به ، فحرصوا على أن يجاوزوه أو على أن يكونوا بالشرب من شاطئه ، إذ ابتعدوا عنه فمقدار •
 كالوليد لا يستطيع بعدا عن أمه • ذلك الربط المقدس بين النهر والمصريين بقي حتى الآن ، فكلما بادل المصريون النيل حبلًا يحب فوهبهم الحياة وأعطاه الحضارة • (١)

ويمكن سر النيل في مياهه التي روت الخرش والنسبل ولا تزال • فقدت حيلت القصص والأساطير ، وهي حقيقة ، من عبوة مائه وفائدتها العظيمة ليس للزراع فحسب ولكن أيضا للبشر •

أدت حاجة المصريين تلك الى وجود طائفة من الناس كان عملها الأساسي هو نقل المياه من النهر الى المنازل ، وهي طائفة السقاين •

والباحث في تاريخ مصر يجد أن مهنة السقاية لم تتغير ، فقد استمرت كما هي منذ تاريخ مصر القديمة الى أوائل القرن العشرين ،

وقد عرف المصريون كيف ينقلون مياهه لرى الزرع بحفر الترع والقنوات واستخدام السواقي والشواذيف • ولكن ماذا عنهم ؟ كيف يستخدمون مياهه لاستعمالهم الخاص كالشرب والاستحمام وغيرها ، في ذلك الوقت الذي لم يتوصل فيه العالم الى استخدام الروافع الميكانيكية ومواسير المياه وصنابيرها •

حركة دائبة جيئة وذهابا بين النهر والمدينة
يفتقدون الماء من النيل المطاء .

ففى مصر القديمة كانت صورة القرية من
العلامات الدارجة فى الكتابة المصرية . كما
كان عمال المزارع يأخذون معهم مثل هذه القرب
مملوءة بالماء ، وأيضاً استخدموها لحفظ
السوائل (٢) ، وإن كنت أميل الى أنها استعملت
أساساً فى نقل المياه من النيل الى المنازل ، حيث
أنه كان لدى المصريين ما يفضلها فى حفظ
السوائل إلا وهى الأواني الفخارية ، خاصة
وأنها قد عرفوا ببراعتهم فى صناعة الفخار .

وفى حقيقة الأمر أن ما وصل لنا عن
السقاية والسقاين فى مصر القديمة قليل ،
ولكن بدأ ذكرهم يتضح فى مصر الإسلامية
والعصر الحديث حيث استرعوا انتباه الرحالة
واهتمامهم بحركتهم اللدوية بين الشاطئ
والمدينة ، وأيضاً اهتم بهم أهل الحسبة (٣)
فوضعوا لهم القواعد المنظمة لمهمهم ، كما نالوا
اهتماماً أيضاً فى كتابات بعض علماء الشرع .

ويتضح من حديث الكتاب والرحالة الذين
زاروا مصر أن تلك الطائفة كانت كبيرة العدد
فضلاً عن أهميتها للمصريين حيث أن القاهرة
كانت تستهلك كمية كبيرة من الماء ، فالإسيلة
منتشرة فى كل مكان للإنسان ، والميدان أيضاً
له أحواضه الخاصة . كذلك الحمامات العامة
واحتياجاتها المائية الكثيرة . كما كان هناك نظام
لكنس الشوارع ورشها بالماء ونظافة الحوانيت
والوكالات . ولم تكن كل المياه المستخدمة تجلب
من النيل ، بل جلب جزء منها من الآبار ، وهى
أقل عذوبة ، واستخدمت بخاصة فى عمليات
النظافة وإطفاء الحرائق .

فناصر خسرو يقول « ويجلب ماء الشرب
من النيل ينقله السقاؤون على الجمال ، والآبار
القرية من النيل غلب ماؤها . وأما البعيدة منه
فماؤها ملح ويقال إن فى القاهرة ومصر اثنين
وخمسين ألف جمل يحمل عليه السقاؤون
الروايا (٤) ، وهؤلاء عدا من يحمل الماء على
ظهره فى الجرار النحاسية أو القرب وذلك فى
الحارات الضيقة التى لا تسير فيها الجمال » (٥)

أما طافور فيذكر أنه يوجد بالقاهرة عدد كبير
من السقاين غادين راجعين يبيعون المياه التى
يجلبونها من النهر حاملينها على ظهور الجمال
والحمير أو على ظهورهم ، وذلك لكثرة عدد
الناس . ولا سبيل الى الماء الا من النهر (٦) .
ويحدد ابن بطوطة عدد السقاين على الجمال
بأثنى عشر ألف سقاء على حد القول (٧) . ولم
يتعرض لذكر عدد الآخرين الذين يحملون المياه
الى الحمير أو فى القرب .

ومن الأمور الجديرة بالاحترام ، والتى
نفقدها الآن ، انه كان لا يسمح بمرور حمل
تين ولا حمل حطب ولا ييسوق أحد قرساً بها
(يقصد الحمير) ولا يمر بها سقاء الا وراويلته
مغطاة (٨) . وذلك حفاظاً على نظافة الشوارع
والحارات وعدم اىذاء المارة .

وقد اختلف الأمر قليلاً بخصوص وسيلة
نقل المياه فى القرن التاسع عشر ، كما يذكر
أندريه ريمون ، فاستخدمت البراميل التى يجرها
حصان أو حمار بدلاً من القرب (وإن كنت لا أميل
الى هذا التعميم لأن القرب استعملت بعد هذا
التاريخ) . ولكن يحصل السقا ثمن خدماته
كان يلجأ الى عدة وسائل تختلف فى دقتها .
فقد كان يكتفى أحياناً بأن يسجل على باب
(المشترك) (٩) خطوطاً بعدد القرب التى
أحضرها له . (١٠) وأحياناً أخرى كان يستخدم
عقوداً من الخرز الأزرق يسحب منها خرزة عن
كل قربة يحضرها له . وعندما تنتهى كل خرزات
العقد كان يسوى حسابه مع عميله (١١) .

وقد تناول لين السقاين أيضاً فى كتابه
فيذكر أنهم ينقلون الماء فى مزادات من الجدل على
الجمال والحمير ويحملونه على ظهورهم فى قرب
صغيرة للمسافات القريبة ويطلق على الزادة التى
يحملها لفظ (رى) بكسر الراء وسكون الياء ،
والرى زقا واسعا من جلد البقر ويسمى ما يحمله
الحمار (قربة) وتكون من جلد الماعز ويحصل
السقاء كذلك قربة من جلد الماعز اذا لم يكن
يملك حماراً . ويسمى الرى ثلاث قرب أو أربعة
وأجر السقاء على القربة التى يحملها لمسافة
تقرب من الثلاثة كيلو مترات حوالى مليون (١٢) .



ويدعون لمن قدم الإحسان أن تكون الجنة والمغفرة من نصيبه فيقولون
« الجنة والمغفرة لك يا صاحب السبيل » ، هكذا .



(*) لين ، للرجع السابق : ص ٢٨٢ .

ويدعون لمن قدم الإحسان أن تكون الجنة
والمغفرة من نصيبه فيقولون « الجنة والمغفرة لك
يا صاحب السبيل » ، هكذا :

ويذكر إيفيليا أفندي في قائمة الطوائف التي
نشرها في استطنبول عام ١٦٣٨ فيما يختص
بالسقاين طائفتين متميزتين هما « **سسقائين**
الذين أصحاب الخيول » (١٥) ويصل عددهم
الى ١٤٠٠ « **والسقاين المتجولين** » ، وهم الذين
يحملون قربهم على ظهورهم ، ويبلغ عددهم
٨٠٠٠ . ويضيف الرحالة الانجليزى ماريسون
الذى عاش في القاهرة (١٦٩٧ - ١٦٩٨) بأنه
كان ثمة اختباراً ميدانياً يعقد عند التقدم للقبول
فى هذه الطائفة المهنية ، فلكى يقبل المتقدم
عليه أن يتمكن من حمل قربة أو كيس مليء
بالرمل وزن ٦٧ رطلا لمدة ثلاثة أيام وثلاث
ليال ، دون أن يسمح له بالاستناد أو الاتكاء
أو الاستراحة أو النوم طيلة هذا الوقت (١٦) .
وواضح أن الاختبار بهذه الكيفية مبالغ فيه ،
ويبدو أن الكاتب لم يتحقق من ذلك حيث لم
يُرد ذكر لهذا الاختبار وبهذه الكيفية أو الطريقة
فى مختلف المصادر ، مع العلم بأن هذا الاختبار
جدير بلفت نظر الرحالة والمؤرخين ، فضلاً
عما هو معروف بأن المهن والحرف فى ذلك العصر
كانت تورث . بالإضافة الى أن هذه المهنة ذات
دخل ضئيل لا يستدعى التكاليف على الانخراط
فى صفوفها .

ولم تقتصر وظيفة السقاين على تزويد المدينة
بالماء ، بل كان لهم دور مهم آخر وهو المساعدة
فى إطفاء الحرائق . ويبدو أن الحرائق كانت
كثيرة ، أو أن حكام مصر كانوا يدركون
مسئولياتهم ففرضوا على كل صاحب حانوت أن

اذن كانت توجد وسائل مختلفة لجلب المياه
من النهر . ويبدو أنه كانت هناك عوامل تحد
كيفية هذا الاستخدام والوسيلة المستخدمة .
هذه العوامل هي سعة الشارع وارتفاع المنازل
والاحتياجات المائية ، وطبيعى أن الذى يفى
بهذا هو سقاء الجمل أو سقاء الحمار . أما
المنازل التي تقع فى حارات ضيقة والتي لا تستطيع
تلك الدواب المرور فيها فكانت تعتمد على سقاء
القرب .

كما يوجد أيضاً سقاؤون يزدودون الماء بالماء،
ويسمى بعضهم (**سقا شربة**) . ويحمل هؤلاء
قربة ذات أنبوبة نحاسية طويلة ويصبون الماء
للطيان فى طاس نحاسى أو قلة من الفخار .

وبالإضافة الى ذلك توجد طائفة كثيرة العدد
تمتحن حرفة سقاية الناس ، ويسمى الواحد
منهم (حمليا) وأغلب هؤلاء من الدراويش أو
الرفاعية أو البيوية وهم معقون من الضريبة .
ويحمل **الحمل** على ظهره إبريقاً من فخار رمادى
يبرد الماء ، ويحمل قلة من الماء المطر بماء الزهر
القطر من زهر النارنج ليقدمه الى أفضل عملائه
وكثيراً ما يضع فى فوهة الإبريق غصناً من
النارنج ويتناول الحمل من افراد الطبقتين العليا
والوسطى قطعة فضة (١٣) الى خمسة فضة
ولا يتناول من الفقراء شيئاً ، أو يتناول منهم
قطعة خبز ، أو أى طعام آخر يضعه فى جراب
يلفقه على جانبه .

ويصادف المرء كثيراً من الحملين وبعض
السقاين فى ساحات الحفلات الدينية كالمولد
وغیرها . وكثيراً ما يفهم زائر قبور الأولياء
نقوداً فى مناسبات كهذه ليوزعوا الماء على
الراغبين من الماء ، وتسمى هذه الصدقة
(**تسبيل**) وتكون أكراماً للولى ويسمح لهؤلاء
السقاين فى هذه الأحوال أن يملأوا الإبريق
أو القربة من سبيل عام لأنهم لا يتناولون شيئاً
من الماء وهم ينشدون لهذه المناسبة لمنا قصيرا
داعين الطيان ليتناول من هذه الصدقة المقدمة
باسم الله فيقولون غالباً (سبيل الله يا عطشان)
منفية ويدعون لمن قدم الإحسان أن تكون الجنة
والمغفرة من نصيبه فيقولون (الجنة والمغفرة
لك يا صاحب السبيل) وهكذا . (١٤)

يعد زيرا مملوا بالماء لاستعماله في حالة الحريق (١٧) .

وللدور الكبير والجوى الذى يؤديه السقاون لاهل المدينة أصبحوا عرضة لسلب جمالهم وحميمهم وقرتهم وذلك في حالة الاضطرابات التى تسود القاهرة ، حيث يلجأ أحد الفريقين الى الاستيلاء على دوابهم لمنع المياه عن المدينة وارغام الفريق الآخر على الاستسلام كما حدث سنة ١٧١١ م بين طائفتى العربان والانكشارية ، وأيضاً في حوادث النزاع بين الأمراء والجنود والبشوات في مصر العثمانى (١٨)

ولكن هل قام السقاون بدور آخر كرسل غرام أو نقل الرسائل العائلية بين المحبين بالاضافة الى عملهم الأساسى كما يذكر ريمون وكما جاء في وصف مصر ؟ فريون يعتبر أن السقاين يحكم ذهابهم من منزل لآخر كما تقتضى وظيفتهم - هبى لهم أن ينفذوا الى أعماق البيوت حيث السيدات . وربما يكونون لذلك - قد لعبوا دورا مهما في نقل الأخبار ونشرها ، أو ساهموا بطريقة مباشرة في الحياة اليومية لأهالى القاهرة . كما كانوا يستخدمون كوسطاء في الفامرات العاطفية وربما لعبوا دور رسل الغرام (١٩) .

أما كتاب وصف مصر فيعتبرهم على نحو ما رسل الحريم وينتهى بهم الأمر بأن يكونوا ثروات كبيرة. والنساء هن اللاتي يخترنهن ويتبادلنهن فيما بينهن . ويتمتع هؤلاء الخدم (لا أدري لماذا اعتبرهم المؤلف ضمن الخدم) شامة بحظ أوفر من الآخرين ، ويوليهام أرباب البيوت أكبر قدر من الرعاية . وتبسط النساء عليهم حمايتهن ويعرضن على راحتهم ويمكن ان يكون لهذا التكريم أسبابه المدينة - فالنساء وهن بطبعهن رقيقات وشغوفات لا يمكن أن يسكنن هذا المسلك الا بدافع من شفقة حميمة وربما بسبب من تصنع الدافع الانسانى ، ومع ذلك فيحتمل أن تكون ثمة نواحي ضعف خفية هى التى تحدد بهن الى اكرام رجال يكتن لهم قدرا من العاطفة (٢٠) .

ويبدو أن هذه الاراء مبالغ فيها حيث أن السقاء ليس لديه وقت للحديث مع السيدات

أو ان يكون رسول غرام فهو يسير مسافة تقرب من ثلاثة كيلو مترات أو تزيد عدة مرات لكسى يلبى احتياجات الناس من المياه . واعتقد أنه كان يمضى يومه بطوله راجعا غاديا . ولكى ندرك مدى الجهد الذى يبذله السقاون ، يذكر تلى باشا مبارك في خطبه أن كمية المياه التى تصرف في مدينة القاهرة في اليوم تسعة وتسعون مترا مكعبا من الماء والمتر المكعب خمس عشرة قربة حمارى (٢١) فاين ذلك الوقت الذى يكون فيه السقاء رسول غرام ، والغالب أنه كان يحظى بعطف الناس لضالة أجره الذى يبلغ مليونين عن القرية فضلا عن عطفه هو على الفقراء ، وعدم تقاضيه أجرا منهم .

وكان للسقاين نداءات خاصة بهم يملنون بها عن مقدمهم وأشهر هذه النداءات كان نداء «يعوض الله » ويرى صاحب « المصريون المحدثون » أن هذا الهاتف أو النداء يدل على مرور السقاء (٢٢) وأرى أن معنى هذا النداء يكمن في التضاد بين قيمة الشيء الباع والثمن المدفوع فيه فالماه سبب الحياة وبدونه لا حياة لبشر أو نبات « وجعلنا من الماء كل شيء حى » هذا الماء يباع بشحن بخس وربما مجانا لذلك يطلب السقاء العوض من الله . وأيضاً يعوض الله على الجهد المبذول بمقابل ضئيل وأحيانا بلا مقابل .

ويذكر ابن الحاج أن السقاين يصلون على النبى صلى الله عليه وسلم عند مشيهم فى الطريق بالماء لبييعوه وكذلك اذا أرادوا أن يفسح لهم فى الطريق يقولون صلوا على النبى محمد صلى الله عليه وسلم ونحو ذلك (٢٣) .

كما نقل الينا إقليد افندى الصيغ الكلامية التى كان من عادة هؤلاء السقاين أن يشكروا بها علامهم جالبين البركة المقنسة على رموسهم وهذه الصيغ بعض آيات القرآن الكريم «وسقاهم رهم شرابا طهورا » « ان اعطيناك الكوثر » « وجعلنا من الماء كل شيء حى » (٢٤) .

واستعمال الآيات القرآنية والصلاة على النبى ينبع من أهمية الماء فى الدين الاسلامى فهو مبعث الحياة والنظافة وعطاء أو صدقة دائمة لمن يريده أن يتصدق ، وطهارة لمن يريده أن يتطهر أو يتوضأ .

وقد كان للسقائين حارة خاصة بهم يقطنها بعضهم ، وهي تبدأ من آخر شارع الشيخ ريجان حتى شارع درب الحمام . كانت هذه هي السمة السائدة اذ كانت كل طائفة أو اصحاب مهنة أو حرفة واحدة يسكنون في شارع أو حارة أو درب واحد (٢٥) ، وقد استمر هذا متبعاً الى وقت قريب .

كما كان الشارع الذي ينتدى من شارع باب زويلة وينتهى أول شارع الحمزية مخصصاً لبيع القرب والدلاء فضلاً عن صنعها ، وقد سمي هذا الشارع باسم شارع القريبه (٢٦) وعم الاسم ليشمل الحى الذى لازال يعرف بذلك الاسم حتى الآن .

ولاهمية مهنة السقاية ، فضلاً عن ضرورة طهارة الماء ونظافته بالنسبة لشعائر الاسلام والصحة العامة ، كانت هناك نظم وقواعد لايد من اتباعها لضمان نظافة المياه المجلوبة ونظافة الأشخاص (السقاؤون) ونظافة الأوعية والقرب المستخدمة فى جلب المياه وكيفية الوقاية من المرض وتحاشى المرمى وكذلك مراعاة الآداب العامة ، والا تعرضوا للعقاب من قبل المحتسب . فيذكر ابن بسام بأنه لايد أن يكون لهم عريف (رئيس) وفى حالة دفع الأمواج للقاذورات الى الشاطئ . يجب على السقائين أن يبتعدوا عن تلك القاذورات بالدخول فى المياه الى أن يصبحوا على مبعدة من تلك القاذورات . وفرض عليهم عدم أخذ المياه من أماكن الاستحمام ، وكذلك عدم استخدام الراوية الجديدة مباشرة بل لابد من تركها فى الماء أياماً حيث أن طعم الماء بها يكون متغير الطعم والرائحة من أثر الدباغة ، ولا يستطيع السقاء استعمالها الا بعد أن يأخذ له المحتسب بذلك .

كما ينبغى عليهم وضع التباين فى أوساطهم (٢٧) لسر عوراتهم . أما سقاء الماء بالكيزان فيأمرن بنظافة أزيارهم وصيانتها بالأغطية وتغطية القرب التى يسقون منها . كذلك عليهم عدم سقاية المجلوم بالأبرص واصحاب العاهات والأمراض الجلدية (٢٨) . ومن الطبيعى أن هذا المنع ليس من القسوة فى شىء كما - قد يتبادر الى أذهان البعض -

بل انه فمه الرحمة والعناية بصحة الأغلبية ، خاصة أن هذه الأراض معدية ، لذلك لايد لهؤلاء المرضى من استعمال أوعية خاصة بهم لا يستعملها سواهم .

ولاهمية النظافة واحساس مسئول ذلك المصر بهذا يؤكد ابن بسام على ضرورة قيام السقائين بجلاء الكيزان النحاس كل ليلة وتطبيب شبابيكها (٢٩) بشمع المسك واللادن (٣٠) الطيب العنبرى واقتقاد الخواشي (٣١) بالبخور والغسل (٣٢) كل ثلاثة أيام .

كما حظى السقاؤون أيضاً باهتمام علماء الشرع لأهمية الماء - كما سبق القول - لشعائر الاسلام والصحة . فيذكر ابن الحاج بأن للسقاء ثواب تنظيم إذا راعى الله فى عمله فعليه أن يجلب الماء من أماكن ظاهرة نظيفة ، كذلك يجب عليه عدم جلب المياه فى الليل حيث لا يستطيع التحقق من نظافة المياه ، وأن لا يلجأ الى الفس فيملاً القربة تماماً ولا يتركها ناقصة . مع تغطيتها بغطاء ظاهر ثقيل لكي لا يتناثر رذاذ الماء منها على ثياب الناس لأن فى ذلك اذى لهم . ومن أجل نصائح ابن الحاج للسقاء قوله : « ينبغى له أن يشى بالجل مشياً متوسطاً لا يسرع فيه فيضر بالجل ولا يبطئ به أيضاً لطول مكث الثقل عليه لغير ضرورة شرعية » .

وفى مجال الآداب العامة واحترام حرمة المنازل يذكر ابن الحاج السقاء بأنه يجب عليه الاطراق بر'سه الى الأرض لاحترام حرمة المنازل . وأيضاً يجب عليه عدم دخول منزل به امرأة بمفردها لأن هذا يعتبر خلوة والخلوة بالأجانب محرمة . وغير ذلك كثير من الأوامر والنواهي والنصائح (٣٤) .

وظل السقاؤون على هذا الحال منذ البسده لا تغيير فى حياتهم أو حتى فى أدواتهم مؤدبين دوراً حيويًا ومهما فى حياة المجتمع الى أن تم فى عهد الخديوى اسماعيل استعمال ابورات رفع المياه ومد المواسير الى المدينة (٣٥) ومع ذلك استمر السقاؤون يقومون بمد المدينة بالمياه وذلك لأن شبكة المياه لم تغط المدينة فى ذلك الحين وان تضائل دورهم الذى ظل يخفت حتى كاد أن يختفى فى بدايات القرن العشرين .

خاصة بعد مد مواسير المياه • ومحاولا في الوقت
نفسه اثارة العواطف الوطنية • حقيقة ما أجمل
الصورة الشعرية التي قدمها لنا الشاعر •

وقد تجاوز سيد درويش مع الشاعر الذي
حدث بلسان السقائين وكانه احدهم وذلك
ضمن رواية « ولو » مشيرا الى احوالهم القاسية

يعوض الله	يهون الله
متعترين م الكوبائيه	ع السقائين دول شقيانين
حيطفشسونا	خواجهاتنا جوتا
دى صنعة ابونا	ليه بيرازونا
متعبرونا يا خلائق	
طب رضينا	عملوها فينا
ما ينفعونا ويلزقونا	
ويشفلونا يا اخوانا	
ياوكلو وينى	اشمعنى يعنى
وياخدوا الماهيمه	ياكلوا الصيئيه
م الكوبايه وعلاوله	
يطلع الدردي	وابن البلد دى
يطولشى يتعشى طرشى	ما يتعدلشى يتكن ما
يهون الله	يعوض الله
ويحوض الله	
حسبه بتباشير	دحننا بلسير
واهيه ماشيه	وشككنا كسير
ميتهسا نجسه	دى شركه غلسته
ويقولوا رايقه	تلقاها حادقة وخضره وزورقه
يا آخى ها او	
بيحطو فيها	اخيه عليها
كبريت وبدره عفرت	كاربونات ونبيت وسلفا
هيا او	
ماشيه على البهلى	يا بنت يا للى
اشريشى وادعى	ما تندهيل دى ميتى تيبلى

يعوض الله

فى وش جوزك
زير وانزلى تكسير

روحي الوى بوزك
خليه يطير ويجيب لك

فى الحنفية

والنبي تتبست لى قربه
على عقل يعوض الله
يا أرض احفظى ما عليك
يعوض الله
يعوض الله
يعوض الله
يعوض الله
يهون الله

هى : يادلمدى يا معلم طلبه
سقاء : يا صباح القشطه اسم الله
آه يانى من سحر عينيك
عقل يعوض الله
هى : عقل بروحي
هو : على جسمي
يعوض الله

وأخيرا يصبح السقاؤون صفحة فى كتاب التاريخ وذكرى فى وجدان الناس ولا يبقى
الا اسمهم يأتى على شفاهنا بدون وعى حينما نشاهد ببغاء فنداعبه قائلين « أبوك السقا
مات » *

المراجع :

- (١) يبدو أن الليل تجاوب مع شعب مصر عندما عرفوا فضله فاحتوا به وقى عليهم عندما أجملوه فشح مأذه كما هو حادث الآن *
- (٢) ادولف ارمان ، هرمان رانكه : - مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة ، ترجمة د. عبد المنعم أبو بكر ، محرم كمال ، القاهرة ١٩٥٣ ص ٥٢٦ *
- سير د. م. فلندرز يثرى : - الحياة الاجتماعية فى مصر القديمة ، ترجمة حسن محمد جوهى وعبد النعم عبد الحليم ، مصر ١٩٧٥ ص ١٩٦ *
- (٣) الحسبة ويقوم بها الحاسب ووظيفته مراقبة الأسواق جاءت من روى *
- (٤) الروايات ومفردات روائية وهى القرية وأعتقد أنها والموانيت واللوازين والمكايل والغش الخ
- (٥) ناصر خسرو علوى ت ١٠٥٠م : سفرنامه ترجمة د. يحيى الخشاب القاهرة ١٩٤٥ ص ٤٩ *
- (٦) حسن حبشى : رحلة طافور فى عالم القرن الخامس عشر الميلادى القاهرة ١٩٦٨ ص ٩٨ *
- (٧) ابن بطوطة : ت ٧٩٩م رحلته ، بيروت ، ص ٣٢ *
- (٨) على باشا مبارك : الخطط التوفيقية ، القاهرة ١٩٨٣ ج ٢ ص ٧٨ *
- (٩) يدل هذا على أنه كان يوجد نظام الاتفاق بين شخص وسقاء معين ليحلب له الماء نظير مبلغ معين أو بمعنى آخر أن السقاء كان يتعامل مع الأفراد خاصين به *
- (١٠) كانت هذه الطريقة متبعة فى الريف المصرى الى وقت قريب خاصة فى الاوانى الفخارية والقلف حيث يعلم البائع على باب من اشترى منه ويأتى فى موسم الذرة ليتقاضى ثمنها. ذرة *
- (١١) اندريه ريمون : فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة المشاعية ترجمة زهير الشمايب القاهرة ١٩٧٤ ص ١٠٠ - ١٠١ *
- (١٢) ادوارد دويلم لين : المصريون المحدثون ، ترجمة عدلى طاهر نور ، مصر ١٩٧٥ ، ص ٢٨٠ - ٢٨٢ *
- (١٣) الفضة تساوى واحد على أربعين من القرش ونصف الفضة تسمى مفردا * المرجع السابق ص ٤٩٢ *
- (١٤) المرجع السابق ص ٢٨٤ *

- وأوليج هولكف ، القاهرة مدينة ألف ليلة ولييلة ، ترجمة أحمد حليحة القاهرة ١٩٨٦ ص ٥٢ .
- (١٥) لم تثر بين المصادر والمراجع وكتب الرحالة يفيد استخدام الخيول في حمل الماء .
- (١٦) أندريه ريمون المصدر نفسه ، ص ٩٦ - ٩٧ .
- (١٧) انظر للقريزي ، الخطط ج ٢ ص ٨٢ : يوافق ١٢٧٠م ، على باشا مبارك المصدر نفسه ، ج ٣ ص ١٦٠ .
- (١٨) أندريه ريمون ، المصدر نفسه ، ص ١١٠ - ١١١ .
- (١٩) أندريه ريمون ، المصدر نفسه ، ص ١٠٦ .
- (٢٠) وصف مصر ، ج ١ ص ٣٦٥ .
- (٢١) على باشا مبارك ، المصدر نفسه ، ج ١ ص ٢٠٧ - ٢٠٨ .
- (٢٢) لين ، المصدر نفسه ، ص ٢٨١ .
- (٢٣) ابن الحاج ، الممثل ، القاهرة ١٩٢٩ ، ج ٤ ص ١٨٢ .
- (٢٤) أندريه ريمون ، المصدر نفسه ص ٢٨١ .
- (٢٥) على باشا مبارك ، المصدر نفسه ، ج ٣ ص ٣٢٩ .
- (٢٦) على باشا مبارك ، المصدر نفسه ، ج ٣ ص ٢٣٣ .
- (٢٧) التباين جمع تباين وهي سراويل قصيرة تستر العورة ويكون للعلاج نفلط .
- ابن بسام المحتسب : نهاية الرتبة في طلب الحسبة تحقيق حسام الدين المسامرائي ، بغداد ١٩٦٨ ص ٢٥ - ٣٦ .
- (٢٨) ابن بسام ، المصدر السابق ، ص ٢٥ - ٣٦ .
- (٢٩) لم أستطع تحديد ماذا يريد بشبايبكها فربما كان للكيزان التحاسي شباييك مثل القلفة وذلك حتى لا تتدلع المياه في حلق الشاب أو ربما يقصد شباييك الأسيلة .
- (٣٠) اللادن : نبات يستخرج من مادة لزجة طيبة الرائحة المصدر السابق ص ٢٥ - ٣٦ .
- (٣١) الخوايى : القرب ، ابن بسام المصدر نفسه ص ٢٥ - ٣٦ .
- (٣٢) مازال الى الآن كثير من المصريين يقومون بعملية تغيير القليل وذلك بوضع المستكة والبخور فوق نار وقلب القلة فوق النخور المحترق وبذلك تكتسب رائحة ذكية . كذلك الى الآن تروق مياه النيل في الريف المصري (اى جبل الرواسب المعلقة في الماء ترسب في قاع الاناء) باستخدام الشبة أو توى المشمش بوضع أحدهما في الزير أو الآنية التي يبا الماء .
- (٣٣) ابن بسام ، المصدر نفسه ص ٢٥ - ٣٦ .
- (٣٤) لمزيد من التفاصيل : ابن الحاج الممثل - القاهرة ١٩٢٩ ص ١١٥ - ١٨٢ .
- (٣٦) د. محمود أحمد الحفني : سيد درويش حياته وآثاره عبقريته ، مصر ١٩٧٤ ص ١١٨ - ١٢٠ .

حول أصول وانتشار الحكايات الشعبية

د. غراء مهنا

إن الحكاية الشعبية هي العنصر الأساسي في التعبير الشفهي لثقافة ما ، وهي تقدم عددا من الصفات التي ترتبط بهيكل المجتمع الذي تعيش فيه في فترة معينة من حياته ، ولهذا فهي جذيرة باهتمام كل من يشتغل بالأدب المقارن ، فعندما نحاول تحديد الصفات الإقليمية الخاصة يجب معرفة الأشكال المختلفة لهذا التقليد الشفهي في المجتمعات الأخرى ، ولهذا فإنه في مجال الفولكلور تعد الدراسات المقارنة ذات أهمية خاصة .

إن العمل الفولكلوري أو الشعبي يجب أن يتسم بصفات محددة تميزه بوضوح عن الأشكال الأخرى للفن الشفهي .

وتملكه وتضيف إليه أو تحذف منه ، فهي تنتقل من راو إلى آخر ، فيضيف الأول بعض التفاصيل ويحذف الآخر البعض ، أو يدمجها مع تفاصيل أخرى .

وتتميز الحكايات الشعبية بعمرها الطويل فهي تقال وتردد وتحكى عبر العصور والقرون ، وعادة ما يكون مصدرها حكايات أخرى كانت تروى منذ مئات أو آلاف السنين ، ومن الممكن أيضا أن تكون بقايا أسطورية أو أفكار أو معتقدات قديمة . ومن المحال معرفة أين أو متى ولدت ما دامت تعيش في كل مكان وكل زمان دون تحديد زمني أو مكاني . تختفي الحضارات

ولكن ما هو المقصود بالعمل الشعبي هل هو العمل الذي يكتبه أو يؤلفه فنان من أبناء الشعب ؟ هل العمل الشعبي هو العمل الذي يتمتع بشعبية كبيرة وله قراء كثيرون ؟ هل العمل الشعبي هو العمل الطبيعي ، الواقعي ، التلقائي ؟

إن الأدب الشفهي بصفة عامة والحكايات الشعبية بصفة خاصة ما هي إلا عمل إنساني عام شعبي ، غير فردي ، عمل يشعر به الجميع ويفهمه الجميع ، فهو إنتاج تلقائي للشعب ما ، عمل مجهول المؤلف ، فهو إنتاج لشخص أو اثنين ولكن سرعان ما تتناوله الجماعة لتعدله

قرن على بردية مصرية ترجع الى القرن الثالث عشر قبل الميلاد توجد وتتكرر في حكايات أوروبا كلها .

ان هذا التشابه بين الحكايات بالرغم من تباين المسافات الزمانية والجغرافية يرجعه البعض الى تشابه الظروف البيئية والمشاكل التي يواجهها الناس في مختلف البلاد ويجدون لها الحلول نفسها فيفسرون بذلك تكرار التفاصيل ذاتها والمواضيع في العالم كله ، ووجود الحكاية بعينها في بلاد مختلفة في آن واحد ، فيقول Joseph Bédier

« ان كل حكاية او نموذج لحكاية من الممكن ان يؤلف ويعاد تأليفه من جديد مئات المرات في ازمئة وامكن مختلفة وان التشابه الذي نلاحظه بين حكايات بلاد مختلفة ما هو الا نتيجة لتشابه العوامل الخلاقية للعقيل البشري » (٢) .

بالطبع من الممكن ان نعتقد ان العقل البشري يخلق الفكرة نفسها في ازمئة وبلاد مختلفة لان الحكايات بنيت على مواضيع اساسية في حياة الانسان وهي تتعرض لمشاكل تهم البشرية كلها مثل العلاقة بين الانسان والكون ، والعلاقة بين الرجل والمرأة الخ .

ويعتقد جریم Grimm ان هذا التشابه من الممكن ان يكون وليد الصدفة فيقول :

« توجد مواقف بسيطة وطبيعية للغاية ، لذلك توجد في كل مكان مثل هذه الحكايات التي تتكرر وتمتاز بلغات مختلفة لا توجد اية صلة بينها .. وذلك لان شعوبا مختلفة قللت بالطريقة نفسها اصوات الطبيعة » (٣) .

وهذه النظرية .تفترض وجود مواقف ومصالح ودوافع مشتركة للبشرية كلها ، وهي تقوم على اساس افتراضات اخلاقية عامة يتقبلها كل

وتتعاقب الثورات السياسية والاجتماعية والدينية ولكن هذه الحكايات التي لا نعرف مصدرها بالتحديد تعيش في ذاكرة بعض الرواة او الباحثين ، فهي ثمار لتأملات وتجارب الشعوب ، ولذلك تشابه ويمكن ان نرجعها لبعض الافكار الرئيسية (الافكار - الأم) . فنجد في الحكايات العناصر نفسها وان اختلف ترتيبها ولا يمكن ان يكون هذا التشابه وليد الصدفة :

« اذا كان كل اقليم يحصد حكاياته من فروع الاشجار الفولكلورية التي تزين ارضه ، فان هذه الفروع جميعا تنتمي الى شجرة ضخمة تفوس جذورها في الارض كلها . وفدى هذه الشجرة ثمرات الشعب المنتشر في العالم كله » (١) .

لنأخذ مثلا تيمة منتشرة في الحكايات الشعبية وهي الخطيئة المستبدلة : اذ تأخذ فتاة ذخيلة مكان الخطيئة الحقيقية في الوقت الذي سوف تسافر فيه الى الزوج ، فتجد هذه التيمة في الحكايات الشعبية الفرنسية « حب البرقعات الثلاث » وفي الحكاية المصرية المقابلة « الليمونات اتلات » بالتفاصيل نفسها تقريبا : ويوجد مثال آخر في حكاية قديمة ترجع الى العصور الوسطى « الكيس الملوء بالحكمة » وفيه تطلب الزوجة من زوجها ان يحضر من رحلته كيسا مملوءا بالحكمة وفي الحكاية المصرية كشكول ذهب تطلب الزوجة علبه الصبر .

وهكذا اذا انتقلنا من حكاية فرنسية الى حكاية أخرى مصرية نجد أمثلة متشابهة كثيرة ، ولا يقتصر الأمر فقط على نماذج عامة لحكايات متشابهة ولكن الحكايات نفسها تتطابق مما يثير الدهشة ، فمن ملايين المواضيع التي يمكن ان نتخيلها . يوجد عدد محدود من المواضيع المتشابهة . يتكرر كثيرا : تنافس الأخوة - البحث عن الشيء المفقود ، الخطيئة المتمثل في حسرة حيوان الى آخره .. ان تيمات وتفاصيل كثيرة من حكاية مصرية قديمة « الأخوان » وجدت منذ

Symbolisme des contes de Feés, L'Arche, 1949, Loeffler-Delachaux, Marguerite, Le (١)
p. 9.

Bédier, Joseph, Les Fabliaux, Bouillon, 1896, p. 36. (٢)

Ibid., p. 38. (٣)

شعب أو مجموعة من البشر ولكن على العكس من ذلك هي تهاجر وتنتشر وتتكيف وتتخلط
بشكايات أخرى ويقول Roger Pinon :

« إن هذا المسافر ذو الأشكال المتعددة يمكن التعرف عليه بالرغم من ملبسه المختلفة لأنه يمتلك وحدة موضوعية مرنة إلى درجة كبيرة يمكنها التكيف مع البيئة في كل القليم - إن التقاليد الدينية والعرفية تخضع كل حكاية يخترعها الحاص والراوى أيضا يصيف إليها بطريقة الغصة والخاصة وأسلوبه التميز ووسائله المفضلة» (٣)

وليس المقصود هنا أن نتابع الحكايات الشعبية في هجرتها حتى وطنها « المجهول » ولا أن نبحت عن أصلها ولكن أن نتعرف عليها من خلال الأشكال التي أضافتها هذه أو تلك الحضارة ، فالحكايات اكتسبت في كل بلد صفات خاصة تميزها عن مثيلاتها في البلاد الأخرى ، وهذا ما يؤكد Soriano :

« من عصر إلى آخر تظهر الحكاية كواقع يرفض أي تغيير وفي الوقت نفسه كمادة لينة يسهل تشكيلها ويمكنها أن تكيف مع احتياجات متغيرة » (٤) .

هذه التغيرات تتفق مع تطور العادات والمعتقدات وظروف المعيشة ، والحكايات في تنقلها تحمل علامة الأفكار والمعتقدات الاجتماعية والدينية الخاصة بكل بلد . ولا تصل الحكايات لقبولها النهائي إلا إذا كتبت ونسخت فعدت تكف عن التغيير والتطوير على تلك الصورة

إنسان أو خرافة لا تتعارض مع أي عقيدة أو ديانة فيقبلها المسلم والمسيحي على السواء .

ولكن هل من المعقول أن هذه الحكايات المتشابهة لا تربطها وحدة الأصل ؟ وهل من المعقول أن تكون انتساج تلقائي للعقل البشري ؟ يرفض Cosquin هذه النظرية فيقول :

« إن اقتناعي بأن هذا مستحيل العدوت يزيد ويتأكد أكثر فأكثر ، فهذه النظرية لا أساس لها فإذا قابلنا في الشرق والغرب حكايات متشابهة فهذا يعني أن الأصل واحد ثم انتشر من بلد إلى بلد » (١) .

ولكن كيف استطاعت هذه الحكايات أن تعبر بسهولة حدود اللغة ؟ هنا يبرز دور الفرد ، وفي الحالات التي تقطع فيها الحكاية مسافة طويلة يجب أن تفر في الرحالة والبحارة والتجار ، فهذه الحكايات انتقلت في العصور الماضية عن طريق الرسائل والجنود - فلكي تنتقل حكاية من بلد إلى آخر يكفي أن يجتمع اثنان من الرواة من بلدين مختلفين وأن يفهم أحدهما لغة الآخر :

« لا نحتاج أن نفترض وجود هجرات أو غزوات فيكفي أن ترسو سفينة ، أن يشمري عبد .. الخ فهذا يمكن تفسير الانتشار المادي السريع للحكايات وسهولة انتقالها » (٢) .

إن هذه النظرية ، أي سفر الحكاية من بلد لبلد يفضلها Roger Pinon ويسمونها الانتقال « من الفم إلى الأذن » وهذه القسرة على الانتشار تثبت لنا أن الحكاية ليست ملك

الأصل الشعبي	.. الشفوية ..	الكتابة ..	الأدب
القراءة ..	انتقال من الشفوية إلى الكتابة	ثابتة على شكل نهائي	متغيرة تشكل كثيرا (المؤلفون)

Cosquin (Emmanuel) Quelques observations sur les incidents compouns aux contes européens et aux contes orientaux, extant from Transactions of the Intation of Folklore congress 1892, p. 68.

Bremond (Qande), Logique du Récit, Poétique, Seuil, 1973, p. 62. (٢)

Pinon (Roger), Le conte merveilleux comme sujet d'étude, Liège 1958, p. 7. (٣)

Soriano (Marc), Les Contes de Perrault, Gollinard, 1968, p. 468. (٤)

قبل أن تكتب الحكايات كانت أحيانا تختصر بشدة أو يتم تطويلها وذلك نتيجة لتكرارها في مختلف العصور ، فكان الرواة يشكّلونها فيضيفون بعض العناصر التي قد تعجب المستمعين والتي نتجت عن الشفوية لا تتعلق إلا بالتفاصيل ويظل الأساس واحد .

هذه « برايز » أو « تطريز » حول مواضيع ثابتة ولكن توجد بالطبع حكايات ترتبط بزمان أو مكان معين أو معتقدات خاصة ولا يتقبلها إلا مجموعة معينة من الناس مثل بعض الحكايات الدينية سواء كانت إسلامية أو مسيحية وهذه الحكايات كما يقول Bédier لا تسافر فهي ترتبط بجنس أو عقيدة ولذلك تسمى **بالحكايات العرقية** ، أما الباقى فهي الحكايات العالمية التي تغير ثيابها وعاداتها ولفتها وتعبّر الحدود وتكون مادة شيقية للدراسات المقارنة .

ولكن كيف يمكننا أن نقارن بين نموذجين مختلفين لحكاية واحدة ؟ يقترح Bédier الأسلوب التالي : يجب أولا أن نجرد الحكاية من التفاصيل حتى نصل إلى الهيكل أو الموضوع الأساسي للنص فيقول :

« يجب أولا وبالضرورة أن نميز بين العناصر الرئيسية التي تكون حقيقة الحكاية وبين العناصر الأخرى التي تصه من الإضافات أو الزيادات ولا أهمية لها » (5) .

فالأولى ترتبط بثقافة معينة وبشعب معين وهي ثابتة لا تتغير ويرمز لها Bédier بالحرف اليوناني Ω أما الزيادات والإضافات فترتبط

بتفاصيل تخص العادات والصفات ويرمز لها بالحروف اللاتينية a, b, c, d وهي تتغير وتختلف كثيرا .

الحكاية إذن هي مزيج من Ω (أي العنصر الرئيسي الثابت) + a, b, c, d (أي الإضافات المتغيرة) . إن مقارنة هذه الإضافات في النماذج المختلفة للحكاية واحدة يمكن أن تطلعننا على مدى انتشار الحكاية فهي دليل على التشكيلات المختلفة التي تعرضت لها الحكاية في سفرها من بلد إلى آخر ، والإضافات التي أضافتها كل مجموعة من الناس وفقا لأفكارها ومعتقداتها وهكذا فإذا جسدنا الحكاية من هذه الإضافات واقتصرنا على عناصرها الأساسية لا نجد أي عنصر خاص بمجتمع معين أو بلد معين .

يتبقى لنا إذن أن نفرق بين الحكاية الشعبية والأنواع الشعبية الأخرى كالأسطورة والميثية والحكاية على السنة الحيوان أو الغايولا .

تحكي الأسطورة عادة عن حياة قديس ، أما الميثية فهي محاولة لتفسير الظواهر الطبيعية والأبطال يكونون عادة من الآلهة أو القوى الخارقة ، وتهدف كل من الأسطورة والميثية إلى تفسير الظواهر الخارقة وتختلفان عن الحكاية في بنيتها . وإذا جردنا الميثية من محتواها الديني قد نصل إلى خلق حكاية شمسبية أو خرافية وهذا ما يسميه Jan de Vries الحكاية الميثية ، وما يطلق عليه Ploix « حكاية ميثية » أما الحكاية على السنة الحيوان فهي تدور في عالم الحيوان وتتضمن حكمة أو درسا أخلاقيا .

الحكاية	الميثية	الأسطورة	الغايولا
إنساني + خارجة للطبيعة	الهي	خارق للطبيعة	حيوان
شعبي	ظواهر خارقة		
سعيدة	—	مأساوية	تشمّل على موعظة أو درس أخلاقي

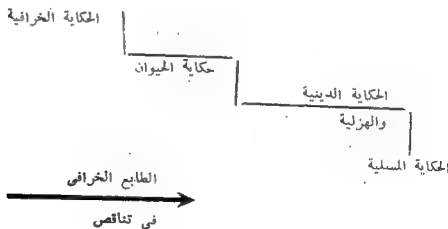
ولكن كيف تصنف الحكايات ؟ من الممكن ان
نقسمها وفقا لمواضيعها ..

ولكننا حين نتحدث عن تصنيف الحكايات
لا يمكن أن ننسى تصنيف Anti-Aarne
فهو يجمع ويقارن النماذج المختلفة
لكل حكاية في العالم كله ويسمى كل موضوع
نموذجاً ويعطيه رقمه الخاص ، وبعد ذلك قام
مع Stith Thompson الأمريكي بوضع
التصنيف العالمي المعروف باسميهما :

- ١ - (أ) . حكايات الحيوانات من ١٠١ الى ٢٩٩
- ٢ - (ب) الحكايات الخرافية من ٣٠٠ الى ٧٤٩
- (ج) الحكايات الدينية من ٧٥٠ الى ٨٤٩
- (د) الحكايات الخيالية من ٨٥٠ الى ٩٤٩
- (هـ) حكايات الضفادع والطيور والقطا من
٩٥٠ الى ٩٩٩ .
- (و) حكايات المهرجيات المخدوم من
١٠٠٠ الى ١١٩٩
- (ز) نكت وحكايات هزلية من ١٢٠٠ الى
١٦٩٩
- (حـ) حكايات هزلية عن الرهبان من
١٧٠٠ الى ١٨٤٩

والحكاية الشعبية تتنوع مواضيعها فنجد
الحكاية الخرافية (غيلان - سحرة - قوى خارقة)
وهي ما يسميها Propp الحكاية التي تتكون من
سبعة أشخاص (البطل - الأميرة - الشخصية
الشريرة - الراسل - الشخصية المانحة - البطل
المزيف - العامل أو الأداة المساعدة) أما
Livi-strauss فهو يعرفها بأنها الحكايات التي
تبدأ من نقطة انطلاق وتتمثل في الحياة وتنتهي
الى نقطة وصول أو التقاء . تتمثل في الزواج
وبينهما مجموعة كبيرة من الوظائف : مكافأة -
مساعدة - عدوان .

ونجد أيضا حكاية الحيوان وهي من الحكايات
الشعبية ذات الطابع الخرافي أيضا فالحيوانات
تتكلم وتمتلك قوة سحرية . ومن الضروري أن
نفرق بين حكايات الحيوان والحكايات الخرافية
التي يوجد بها بعض الحيوانات ، فنجد في الأولى
تناقضا بين الانسان والحيوان أو بين الحيوانات
وبعضها البعض وتمثل الحيوانات الشخصيات
الرئيسية وتنقسم الى مجموعتين : الخادع
والمخدوع ، أما في الثانية فتساعد الحيوانات
البطل ، أما بمصاحبته أو اعطاؤه قوة خارقة
فهو حيوانات معاونة ومانحة . ويوجد أيضا
الحكايات الدينية والهزلية والمسلية كما توجد
حكايات التحذير ولكنها تشترك كلها في صفة
واحدة ولها طابع خرافي يزيد من بعضها
ويقل في البعض الآخر : والتدرج التالي يوضح
الأمور .



(ط) حكايات الأكاذيب. من ١٨٥٠ الى ١٩٩٩

(ي) حكايات المخامرات ٢٠٠٠ الى ٢١٩٩

(ك) حكايات الحيل والخدع من ٢٢٠٠ الى ٢٣٩٩

(ل) حكايات غير مصنفة من ٢٤٠٠ الى الآخر ...

والحكاية ليست نصا مسليا فقط ولكنها تمتلك بنية تتخضع للتحليل ويوجد لذلك منهجين للبحث : منهج Lévi-Straus و Grevinas (لغوي) .

ويقول Roland Barthes انه يوجد ثلاث مستويات مرتبطة ارتباطا وثيقا : أولا الوظيفة ولا يمكن أن يكون لها معنى الا في اطار الأحداث ، والحدث نفسه لا يحصل على معناه الشامل الا اذا كان مربوذا أى خاضعا لرواية لها منهجها الخاص . اذن الوظيفة - الحدث - والرواية هم العناصر الثلاثة المرتبطة بتحليل أى حكاية .

وللحكايات الشعبية عالمها الخاص الذى لا تزال أسرارها مجهولة حتى الآن والذي يرتبط ارتباطا وثيقا بتجارب البشرية ، ولا تقتصر الحكاية الشعبية بدورها المسلى ولا بالتصوير عن أحلام وآلام البشر ولكن لها وظائف أخرى متعددة .

وظيفة تعليمية أو أخلاقية لأنها مصدر للمعلومات حتى تكون صورة المجتمع الذى تعيش فيه .

وظيفة وعظية لأنها إدروسا أخلاقية وتضرب لنا مثلا يحتذى .

— وأخيرا فالحكاية الشعبية خليط من الواقع والخيال ، من الماضى والحاضر ، من الجسد

والهزل ، فيظهر الخيال واقعا والواقع خيالا وتتشابه الحكايات من بلد الى بلد وهذا التشابه كما أشرنا من قبل - له عدة تفسيرات :

— اما أن تكون الحكاية الشعبية ميراثا يرجع الى تصور ما قبل التاريخ ولكن هذا التفسير مرفوض لأن الحكايات الشعبية تظهر بها حضارة متقدمة نوعا ومجتمع منظم وليس بدائيا : ملوك ، قصور ، حكام ومحكومين ، طبقات مختلفة من الشعب : تجار ، جنود ، حراس ...

— أما أن العقل البشرى الخلاق تخيل الحكايات نفسها من بلاد مختلفة وعصور مختلفة . وفي ظروف ثقافية مشابهة . ولكن هل من الممكن أن يكون التشابه الى هذا الحد ؟

— من الممكن أيضا أن تكون الحكاية الشعبية الشفهية مصدرها الأدب المكتوب في قديم الزمن ولها مؤلف عاش في عصر سابق ولكن لا شئ يؤكد هذه النظرية ولا يوجد أى أثر أو أى مخطوط يثبت ذلك . وأخيرا يوجد تفسير يبدو مقبولا في دأينا وهو أن الحكاية الشعبية ولدت في مكان وزمان محدد وانتشرت عن طريق التبادل سواء كان ثقافيا أو تجاريا ... فمثلا تشابه الحكايات الفرنسية والمصرية يرجع الى أن هذين الشعبين في حوض البحر المتوسط تبادل الحكايات ، خاصة أن العلاقات بينهما قديمة : الحروب الصليبية - حملة بونابرت ، التجارة ، السفر والترحال الى آخره ...

اذن فالحكايات المتشابهة غالبا ما يكون لها أصل واحد ومنبع واحد ثم انتشرت من مكان الى مكان ، يضيف اليها البعض ، ويخفف منها البعض ولكن يظل الجوهر واحدا والأساس ثابتا وفيما يلي نموذجان لحكائيتين شعبيتين انتشرت كل واحدة منهما في مصر وفرنسا وسينتمس بوضوح كاف أن الأصل واحد وثابت وأن التناصير والإضافات هي التى تتغير ...

عنوان الحكاية في التصنيف الدولي (آرن - طومسون) :

– خدى العلبه دى وافتحها قبل ما تدخل البيت .

ولما فتحت البنت العلبه بقت وحشه وشكلها يخوف .

الأم زعلت قوى واستمرت فى معاملتها الوحشة للبنت الكبيرة وفى حمايتها للبنت الصغيرة الى بقت وحشه خالص .

وبعد كام يوم بعث الأب بنته الكبيرة للطاوحه راحه لأنها مطيعه وهى بتحمط علشان كانت خايفه وقبل ما توصل قابلت العذراء الى قالتها :

– رايحه فىن يا بنتى ؟

– أنا رايحه الطاوحه وخايفه قوى .

– خدى أنا حديكى عيش أبيض وكلبه واتنى بتاكل العيش ما تنسيش تدى الكلبه قد ما ناكل .

البنت سمعت نصيحة العذراء وكانت بتدى الكلبه أكثر ما بتاكل وفى نص الليل حد خبط على الباب كان العفريت البنت قالت للكلبه :

– أقول له ايه ؟

اسأليه عايز ايه ؟

– ورد العفريت افتحولى .

البنت قالت للكلبه :

– يا كلبتى حاقول ايه وتعمل ايه ؟

قوليله يجيبلك فستان بلون الهوا

العفريت راح وجابه ، البنت قالت

الجنيات : عنوان الحكاية المصرية أمسا الفتوة
عنوان الحكاية الفرنسية الفتاتان ، القبيحة
والجميلة :

(حكاية من ليون جمعت من منطقة اللوار العليا) .

كان فيه ست عندهما بنتين واحدة حلوة وواحدة وحشه البنت الحلوه كانت غير مؤديه ووزله ودايما تتلوى أما البنت الوحشه على العكس كانت مؤديه ولطيفه وتعامل الناس كلهم كويس وبالرغم من صفاتها الكويسه دى أمها ماكانتش بتحبها وكانت تخليها تعمل كل الشغل ، أما الحلوه على العكس ماكانتش بتعمل حاجه وأمها كانت بتحبها جدا .

وفى يوم البنت الطيبه راحت تدور على ميه قابلت العذراء الى قالتها :

– تيجي تفلينى ؟

– حاضر .

وهى بتخليها العذراء سألها لقيتى ايه :

(ردت البنت الصغيره)

– لقيت جنيات دهب

قالتا العذراء خدى واعطتها علبه وقالتلها افتحى العلبه دى لما تروحى البيت .

البنت سمعت النصيحه ولما فتحت العلبه بقت حلوه ، حلوه زى النهار أحلى من أختها بكثير أختها غارت منها وطلبت من أمها انها تروح هى كمان تجيب ميه .

– أجابتها الأم أنا موافقه لأنها كانت هى كمان غيراه من البنت الكبيره . البنت راحت عند الميه وقابلت هناك العذراء زى أختها وطلبت منها تفلينها .

– أفليكى ! قالتا البنت باستنكار وبعدين سألتهما العذراء لقيت ايه ؟

– لقيت قمل وبراغيت .

حكاية أمنا الفولة : *

كان فيه ست عندها بنت حلوه قوى ،
الست ماتت وجوزها اتجوز واحد تانيه .
وغارت مرات أبوها من ست الحسن (ده كان
اسمها علشان كانت حلوة ورقيقة وما فيش
مثيل لخلواتها) واتمنت ربنا يرزقها بنت حلوه
لكن البنت اللى ولدتها كانت وحشه جدا
وسميتها زليخة . وكانت مرات الأب تخل
ست الحسن تكس وتمسح وتعمل شغل
البيت . وكانت ست الحسن ما عندهاش غير
هدوم مقطعة أما زليخة فكانت هدومها جديدة
وحلوه .

وفى يوم مرات الأب بعثت ست انحسن
علشان تجيب ميه . وفى سكتها بيع سودانى
فقالت له :

« صباح الخير يا عم يا بيع تدينى شوية
سودانى ؟ الراجل اداها . وبعدين قابلت واحد
بتاع سمسم طلبت منه سمسم اداها وبعدين
لقيت بيت كبير عنده ساكنه فيه الفولة فخبطت
على الباب . فلما فتحت لها الفولة قالت لها :

« - صباح الخير يامه الفولة »
ردت الفولة :

« - عايزه ايه وايه حكايتك ؟ فحكت لها
حكايتها ، وبعدين الفولة طلبت منها أنها تغليها
قعدت تغليها وتاكل السودانى والسمسم وترمى
القليل وتقول لها : « قملك حلو يامه الفولة »
ففرحت الفولة ونزلتها فى بير وقالت :

« يا بير يا بير (ملاها ذهب وحرير كثير »

وبعدين ادبتها بلاص وقالت لها كل شجرة
تقابلك اروبها .

البنت قابلت شجرة الفل فروتها وقالت لها:

« - صباح الخير يا شجرة الفل » فردت
الشجرة :

« - يا كلبتى حانقول ايه ونعمل ايه ؟

« - قوليله يجيبك أجمل شال وأجمل جزمة
للاقيها »

« - البنت قالتله وجاب لها كل اللى طلبته
وخبط على الباب مرة ثالثة البنت قالت للكلبة:

« - يا كلبتى حانقول ايه ونعمل ايه ؟

« - قوليله ياخذ مصفاة ويصفى ميه البعيره
كلها وانتي تفتحيله

« - البنت قالتله والعفريت راح يصفى الميه
بغايه ما النهار طلع البنت راحت واخله كل
الحاجات اللى جاها العفريت الفستان والجزم
وودتها لأها وأختها اللى غارت منها وقالت :

« - اختى دايمًا عندها كل حاجة أنا كمان
عايزه أروح أنام فى الطاحونه

« - أيوه . قالتها الام انتى حتروحي .

تانى يوم البنت راحت الطاحونه وسابلت
العنءاء وسألها رايحه فين .

« - ما انتى شايفه أنا رايحه فين أنا رايحه
الطاحونه »

« - ما انتيش خايفه

« - أنا خايفه شويه

« - حدى أنا حديكى كلبتى اللى حتحيكى من
الخوف وعيش أبهى كل أما تاكى تدى للكلبه
قد ما تاكى »

لكن البنت كانت فجانه كلته كله تقريبا
من غير ما تدى الكلب وما ادتهاش غير حته
صغيره ولما جه نص الليل العفريت خبط على
الباب البنت قالت للكلبه :

« - يا كلبتى حانقول ايه ونعمل ايه ؟

الكلبة قالتها : قوليله يدخل

« - البنت قالتله والعفريت دخل وخطفها
والأب والأم ما فضلهمش غير البنت اللى
ما يحبوهاش * *

* Conte type No. 12 L'ogresse.

Titre international : « Les Fées », no 480.

Titre de la version française : « Les Deux Filles, La Laido et la Jolie », op. 188, t. II.

(*) هذه الحكاية روتها السيدة/ نادية عبد الوهاب (٢٦ سنة من مواليد كفر الزيات - محافظة البحيرة) وقد

روتها فى الاسكندرية يوم ١٩٧٦/٦/٢٥

« صباح الخير يجعل بياضى فى وشك »

بعدين قابلت شجرة الورد الأحمر فروتها
وقالت لها :

« صباح الخير يا شجرة الورد الأحمر »

فردت الشجرة :

« صباح الخير يجعل حمارى فى خدودك »
وبعدين قابلت شجرة الزيتون فروتها وقالت
لها الشجرة :

« يجعل سوادى فى عينك »

وبعدين قابلت النخلة وقالت لها بعد ما روتها
وصبحت عليها :

« يجعل طولى فى شعرك »

رجعت ست الحسن لمرات أبوها وهي جمالها
زايد فاتفطمت منها وسألته متين كل الجواهر
دى فحككت لها ست الحسن حكايتها

مرات أبوها بعثت بنتها للفولة وفى السكة
قابلت بياع السودانى وبياع السمسم لكن
مارضوش يدوها وبعدين راحت بيت الفولة
وخبطت على الباب ففتحت لها الفولة وقالت لها :
« عايزه أيه » وأيه حكايتك ؟ « ردت : « أنا زليخة »
وحكت لها حكايتها وبعدين قالت لها الفولة
فلينى « فكانت تطلع القمل وتقتله وتقول :

« اخيه قملك وخش يامه الفولة اخيه »
فنزلتها الفولة فى بير وقالت :

« يا بير يا بير املاها تمايين وصراصر كثير »
فطلعت مليانه بالحرشات وبعدين ادبتها
بلاص الميه وطلبت منها تروى الشجر فى الطريق
البتت قابلت شجرة الفل الأول ومارضيتش
ترويا فقامت لها :

« يجعل بياضى فى شعرك »

بعدين قابلت شجرة الورد الأحمر ومارضيتش
ترويا برضه فقالت لها :

« يجعل حمارى فى عينك »

وبعدين قابلت شجرة الزيتون الى قالت لها :

« يجعل سوادى فى وشك »

واخيرا النخلة قالت لها :

« يجعل طولى فى جسك »

ورجعت البنت لأمها. وأوحش من الأول وأما
اتخضمت وعيت « وكانت ست الحسن تخدمها
وهي ثيابه ، أما بنتها ما رضيتش تأخذ بالها
منها

وفى يوم أمير اتقدم لست الحسن علبشان
يتجوزها « وفى ليلة الفرح الأم حطت بنتها
فى المحمل مكان ست الحسن وجبست ست
الحسن فى البيت « الأمير عرف فقتل زليخة
وأما واتجوز ست الحسن وعاشوا مع بعض
فى القصر فى أحسن حال وتوته توته فرغت
الحدوته حلوه ولا ملنوته ؟ *

عنوان الحكاية فى التصنيف الدولى

(آر. ن - طومسون)

الديب والمزة والعيز الصفار

عنوان الحكاية المصرية : الديب والعيز

عنوان الحكاية الفرنسية : التعلبة والديب

كان فى مرة مزره عندها معزتين صغيرين
عايشين فى وادى ورا الجبل وكانت المزة
تخرج الصبيح ترعى ولا ترجع عنه غروب
الشمس تخبط على الباب بقرونها وتقول :

* Une femme avait une fille très belle. Un jour, la femme mourut et le père se remaria. La belle mère fut



- افتحوا افتحوا يا معيزى يا صفار

أنا جايبه لبن لرجلاتى

وجايبه نار فى رجلاى

وجايبه فروع الشجر على قرونى

التعلبه الديبه سبعتب فى يوم وقال

لنفسها :

- أنا لمان نزلنى منى

وفى جيبى كنت الديبه جريت ترع قربت

التعلبه منى لمان وقال فى يوم لعت المزمه

الرفيع :

- افتحوا افتحوا يا معيزى يا صفار

أنا جايبه لبن لرجلاتى

وجايبه نار فى رجلاى

وجايبه فروع الشجر على قرونى الصفار

افتحوا افتحوا يا معيزى يا صفار *

افتحوا افتحوا يا معيزى يا صفار *

افتحوا افتحوا يا معيزى يا صفار *

المعيز الى ما كانش عندهم غير كرام شهر
ما كانش عندهم خبره وافتكروا ان مامتهم على
الياب وفتحوا للتعلبه ولما لقوا حيوان غريب
فى بيتهم قعدوا يأمأوا وينادوا على مامتهم
التعلبه ماكنتش بتحب الدوشة خافت وجريت
من غير ما تعمل لهم حاجه وخذت معها حته جينه
التعلبه راحت تاكل الجينه فوق صخرة ولأنها
ما كانش بتحب الحنت الناشفه سابها تقع وكان
فيه ديب مملئ جيموت من الجوع تحت الصخره
قاعد لم الحنت الناشفه وكلها ولقأها أحل من
العسل فقال للتعلبه :

- يا تعلبه يا ختى متين أنتى جايبه الجينه

لناشفه الطمبه *

- من بيت المزمه *

- وازاى أقدر أنا ادخل

خبط على الباب وأقول :

افتحوا افتحوا يا معيزى يا صفار

أنا جايبه لبن لرجلاتى

وجايبه نار فى رجلاى

وجايبه فروع الشجر على قرونى

التعلبه الديبه سبعتب فى يوم وقال

لنفسها :

- أنا لمان نزلنى منى

وفى جيبى كنت الديبه جريت ترع قربت

التعلبه منى لمان وقال فى يوم لعت المزمه

الرفيع :

- افتحوا افتحوا يا معيزى يا صفار

أنا جايبه لبن لرجلاتى

وجايبه نار فى رجلاى

وجايبه فروع الشجر على قروناى

افتحوا افتحوا يا صفاراتى

ولما سمع المعيز الصغيرين الصوت التخين
والعالى أعلى وأتخن من صوت التعلبه عرفوا انه
صوت الديب الى مامتهم كلمتهم كثير عنه وقعدوا
يأمأوا ومارضوش يفتحوا الباب أبدا وراح
الديب ينام وهو جعان *

- صلوا على النبى

- عليه الصلاة والسلام **

كان مره فيه مزمه عايشه مع ولادها ثلاث
مميز صفار فى بيت هادى وكانت المزمه واخده
بالها قوى من ولادها الصغيرين * وكانت دايمه
تقفل باب البيت لأنها كانت خايفه من الديب
كل يوم الصبح كانت تسيب ولادها علشان
تروح القيط تجيب لهم اكل وكانت تقول لهم:

- « خلوا بالكوا وأوعوا لفتحوا للديب » *

وفى المساء لما ترجع كانت تخبط على الباب

بقرونها وتقول :

* Titre international : "Le loup, la chèvre et les chevreaux".
Titre de la version française : "La Renarde et le loup", p. 158, t. III.
(**) حكاية المزمه والمزات الثلاث الصفار ، روتها السيدة زكية (السن ٦٠ سنة) فى حلوان محافظة القاهرة
فى ١٩٧٥/١٠/٣

- « افتحوا لي يا ولاداتي

الحشيش على قرناتي

واللبين في بزازاتي »

وكان المعيز الصغار يفتحوا الباب وهم فرحانين
جدا ، ويقفلوه على طول .

وفي يوم كان فيه ديب جصان بيلف حوالين
الباب ، وسمع كلام الأم وتاني يوم خبط على
الباب وقال للمعيز الصغار

افتحوا لي يا ولاداتي

الحشيش على قرناتي

واللبين في بزازاتي

المعيز الكبار كانوا عايزين يفتحوا الباب
لكن المعزة الصغيرة صرخت وقالت :

- « لا ده مش صوت أمنا ده صوت الديب »

لكن اخواتها فتحوا الباب غصب عنها فجريت
بسرعة المعزة الصغيره واستخيت في الفرن .
وأول الباب ما افتتح هجم الديب على المعيز
وأكلهم .

وفي المساء لما رجعت الأم ما لقيتش غير
المعزة الصغيره فسألتها :

- « أين اخواتك ؟

- قالت لها :

- « أكلهم الديب » .

وخرجوا مع بعض يدوروا على الديب وخبطت
المعزة على الباب : « توك ، توك ، توك » فقال
الديب :

- « مين بيخبط على قبتي

وأنا باكل في لقمتي

طارت شرارة حرقت جبتي » .

قالت له :

- « أنا المعزة الهنديه

أم القرون الملويه ، تيجي تناطحني »

قال لها :

- « مش أنا اللي أكلت ولادك »

راجت المعزة عند واحد تاني وخبطت على
الباب : « توك ، توك ، توك » .

فقال الديب :

- « مين بيخبط على قبتي

وأنا باكل في لقمتي

طارت شرارة حرقت جبتي »

قالت له :

- « أنا المعزة الهنديه

أم القرون الملويه

تيجي تناطحني » .

قال لها :

- « مش أنا اللي أكلت ولادك » .

راحت لديب ثالث وخبطت على الباب : « توك
توك ، توك ، توك » .

فقال الديب :

- « مين بيخبط على قبتي

وأنا باكل في لقمتي

طارت شراره حرقت جبتي » .

فقالت له :

- « أنا المعزة الهنديه

أم القرون الملويه

تيجي تناطحني » .

قال لها :

- « أيوه أنا اللي أكلت ولادك » .

-

راحوا عند شط البحيرة والمعزة قالت للديب:

- « كل واحد منا يشرب فيه البحيرة وحشوف

مين حيخلصها الأول » .

وعملت نفسها بتشرب والديب قعد يشرب

لغاية ما البحيرة تشفت راحت المعزة قايله له :

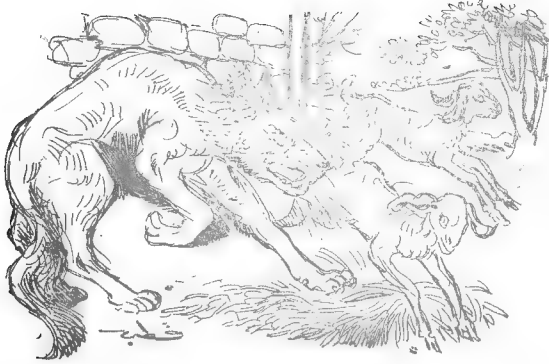
- « كل واحد يروح من ناحية وبعدين تناطحني »

كل واحد راح من ناحية وجريت المعزة بسرعة

ونطحت بقرونها بطن الديب المنفوخة راحت

مفرقة على طول . ونزلوا المعيز الصغار وهم

بيقولوا :



— ماء ماء كلنا عصيده حلوه ماء »

والحكاية التالية روتها السيدة سنية الترجمان
(٤٠ سنة) في الاسكندرية ١٦/٣/١٩٧٦

— وحدوا الله

— لا اله الا الله

كان يا مكان فيه معزة عندها ثلاث ولاد حمحم
وزمزم وأرطوش الرمادي وهي كل يوم تجيب
لهم الاكل من الغيط ولما تجيب الاكل تقول :

« افتحوا لي يا ولاداتي

الحشيش على قروناي

واللبن في بزازاتي »

يفتحوا لها الباب وياكلوا ويشربوا تسبيهم
وتمشي .

الفولة سمعت الكلام الى بتقوله الام لأولادها
فراحت هناك وقالت :

« افتحوا لي يا ولاداتي

الحشيش على قروناي

واللبن في بزازاتي »

ففتح حمحم وزمزم البساب للفولة راحت
وكلاهم أما أرطوش الرمادي استخبي في عين
القرن فالفولة ما شفتعوش ومشيت .

جات الام الحقيقية وقالت :

« افتحوا لي يا ولاداتي

الحشيش على قروناي

واللبن في بزازاتي »

ففتح لها أرطوش الرمادي سالت عن اخواته
قال اكلتهم الفولة قالت له اكلتهم اكل ولا زلظتهم
زلظ ؟ قال لها زلظتهم زلظ قالت له اقصد
هنا ومتحركش وأنا حاروح أجيب اخوانك
وراحت المعزة وسنت قرونها وراحت على شط
البحر وقالت مين اكل حمحم ؟ مين اكل زمزم ؟
يبجي على شط البحر يحاربني « جت الفولة
وقالت أنا وحطت قرون من الطين قال المعزة
« مين يضرب الأول » ردت الفولة عليها وقالت
« أنا » وراحت ضربت المعزة في بطنها فانكسرت
قرونها الطين . جت المعزة وضربت بطن الفولة
فخرج حمحم وزمزم وقالوا لها « كلنا عصيده
بسمنه ومنكر وجه أرطوش الرمادي وعاشوا
في تبات ونبات توتة توتة خلصت الحدوده
حلوه ولا ملتوتة ؟

من الحكايات الشعبية المأثورة

ذو اللحية الزرقاء

الكتب: يونا وبيتر أوبي

ترجمة: أحمد آدم محمد

ان حكاية « ذو اللحية الزرقاء » دونها بيرو Perrault في كتاب «Histoires, ou contes du temps passé» قصص أو حكايات من الزمن الماضي عام ١٦٩٧ . والحكاية لا تحتوي على أي عنصر خارق ، باستثناء المفتاح السحري الذي كان الدم يعاود الظهور عليه باستمرار بعد غسله وتنظيفه . والحكاية ، كما يرويها بيرو ، لا تنتم إلى حد كبير قصة خيالية ، وإنما هي أسطورة أعيد جمعها بصورة لم تكتمل . وتوجد ثغرة واضحة في القصة ، فمثلا هناك ثغرة بين دخول الزوجة إلى الغرفة المحظورة عليها أن تدخلها ، وعودة ذو اللحية الزرقاء غير المتوقعة ، وثغرة عندما يخفى ضيوفها بطريقة غامضة . كذلك فإن تصميم ذو اللحية الزرقاء على أن ينتظر ربع ساعة قبل أن يضمها إلى مجموعة الجثث التي يحتفظ بها في معرض الموتى بيته ، يبدو غير مناسب ، وهذه نقطة ضعيفة ليس هناك ما يبررها . وعلى الرغم من أنه لم تكتشف من قبل رواية للحكاية المذكورة ، فإنها يمكن أن تؤخذ على أنها مسألة مسلم جدلا بأن لها وجودا .

والجرات المحظور دخولها أيضا ليست غير معروفة في المصنفات السابقة لكتاب بيرو . ففي كتاب «Pentameron» (« الأيام الخمسة » ، اليوم الرابع ، الحكاية السادسة) ، عام ١٦٣٥ قالت النبيلة للأميرة مارشيتا إن في إمكانها أن تدخل أي جبرة تشاء إلا الجبرة التي أعطت لها مفتاحها ، ومن الطبيعي أنها عجزت عن مقاومة الاغراء بفتحها . وفي حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة (الليالي من ٦٠ إلى ٦٢) نرى الأمير عجيب يقدم له مائة مفتاح ليفتح بها مائة باب ويسمح له بأن يفتح أي بابٍ منهن إلا الباب

والآثار المشنومة التي ترتب على الفضول ، وبخاصة فضول المرأة كانت بطبيعة الحال ، منذ عهد بعيد ، موضوع قصص يرويها الناس . فقد تحولت زوجة لوط إلى عمود من الملح عندما نظرت خلفها لترى دمار مدينة سدوم . وعجزت بانديورا عن مقاومة ما ساورها من اغراء بفتح الصلندوز الذي يحتوي على نعم الآلهة ، أدى إلى أن يكذب الانسان في الحياة ، مسلحا بنعمة واحدة ، هي الأمل . وفضول سايكي المظرد أسفر عن الحاق الضرر بها عندما بحثت عن مصباح لتتعرف على تقاطيع وجه زوجها .

رجل غامض غريب الأطوار ، فتزور بيته أئساف غيابه عنه ، وتقع بطريق الصدفة على حجرة مليئة بالهياكل العظمية وبراميل لاشيء فيها سوى الدم ، وتشهده بالقلع وهو يجز للبيت ضحية جديدة له من شعرها . وبعد بضعة أيام عندما يأتي مستر فوكس لتناول طعام العشاء ، وبينما الضيفون يتفكهون برواية توادد غير عادية ، تقص من جديد ما جرى لها ، كما لو كانت قد رأت ذلك في حلم . وفي كل مرحلة من مراحل روايتها لما حدث يقول مستر فوكس : « ليس الأمر هكذا ، ولم يكن هكذا ، والله لا يرضى أن يكون هكذا » . ومن الواضح أن هذه الحكاية تسبق في التاريخ حكاية بيرو . وفي مسرحية « ضجة كبرى حول لا شيء » يقول كلوديو « إذا كان الأمر كذلك ، فهذا ما فاه به الراوى » ويعلق بنيدك Benidiek بقوله : « كما جاء في الحكاية القديمة ، يامولاي :

— ان الأمر ليس كذلك ، ولم يكن كذلك ، ولا يرضى الله ، في الحقيقة أن يكون كذلك ، وثمة قصة أخرى جمعها الأخوان جريم هي حكاية « العريس اللص » ، وهي تشبه هذه الحكاية الانجليزية إلى حد كبير ، وهناك دورة لا يستهان بها من الحكايات ، التي تشمل قصصا بالفرنسية والألمانية والنرويجية والإيسلندية والغالية ، وبلفة الباسك وبالإيطالية واليونانية ، وكلها تتضمن غرغا محظورا الدخول فيها ، وقام بتحليلها ، وان كان ذلك بصورة غير مقننة ، سيدني هارتلاند Sidney Hartland عام ١٨٨٥ .

وربما كانت شخصية « ذي اللحية الزرقاء » ، بافترض أن للقصص أساسا تاريخيا ، سوف تظل دائما لغزا غامضا . والمرشح لأن تتصله في الغالب هذه الشخصية هو جيل دي رايس Gilles de Rais (١٤٠٤ - ١٤٤٠) الذي اجتذبت حياته غير العادية كتابا عديدين لتفسير الذاتية . وجيل ، الذي أصبح يتيما في سن باكورة في « بريثاني » ، نصب مارشالا لفرنسا ، وعمره خمسة وعشرون عاما وحارب بجانب « جان دارك » في أورليانز . وظل يعيش حياة تنسم بالتبذير الشديد فبهد تروته ، حتى انه في الثلاثينات من عمره لجأ إلى السحر الأسود ، والبحث عن حجر الفلاسفة في محاولة منه لتعويض ثرواته التي بددها . وكان في عام ١٤٤٠ الشخصية الرئيسية

الذهبي ، الذي بلغه ، ويعمل هذا لا يفقد عيشا واحدة فحسب ، بل الاستمرار في أن ينعم دون انقطاع ببهجة الحياة . ومهما يكن من أمر فان السبب الذي من أجله أوتمن على مفتاح الباب الذهبي اتضح بجلالة . لقد أعطى هذا المفتاح على سبيل الاختبار . وان من الإحانة للأمير ، كما قالت له الأربعون فتيسة ، أن تكون فطنته موضع ارتياب . ومهما يكن من أمر فان دافع ذى اللحية الزرقاء إلى إعطاء زوجته الفتية مفتاح الحجرة التي معنى فتحها وفاتها أو وفاته ، هو دافع ، أقل وضوحا .

وثمة حكاية من طراز حكاية ذى اللحية الزرقاء التي جمعها الأخوان جريم ، في دوقية هسي Hesse هي حكاية « طائر فتش Fitcher » ، وهي قصة مخالفة لحكاية بيرو Perrault ، إذ انها قطعاً حكاية تدور حول السحر ، ومن الواضح أن الساحر يعطي سلسلة متعاقبة من النساء مفتاح الحجرة المحظور دخولها ليختبرهن . وعندما يتبين أن في وسع إينة رجل فقير أن تصمد للاختبار تعتبر جديرة بأن تصبح عروسا له ، والساحر ، في الحقيقة ، لا يعود له سلطان عليها ، ويضطر إلى أن يفعل ما تشاء . وفي رواية شفهائية لحكاية متداولة في مقاطعة لافنديه La Vendée بفرنسا ، وسجلها يوجين بوسار Eugen Bossard عام ١٨٨٦ تقدم عروس ذى اللحية الزرقاء عندا معقولا (فولكلوريا) لعدم النزول إلى الطابق السفلي حتى لا تذبح . تفسر سبب ارتدائها ثوب الزفاف ، فلباس الزفاف كانت فيسا مفي من الثياب التي يؤثر الناس أن يرتديها من يدفنون ، وفي حالة من يمدون فانهم يفضلون أن يرتدوها عندما تزحق أرواحهم . ولهذا فان الزوجة تخدع ذى اللحية الزرقاء بدهاء ، لأنها تتظاهر بأنها مستسلمة للموت .

وثمة حكاية مشابهة لحكاية ذى اللحية الزرقاء ، متداولة في إنجلترا ، هي حكاية « مستر فوكس » والمعروف انها كانت شائعة في القرن الثامن عشر (وهي مسجلة في طبعة مالون بوسويل Malone Boswell لمسرحيات شكسبير عام ١٨٢١) . وفي هذه الحكاية نرى سيدة لفت أنظارها جار لها على حظ كبير من التراه ، ولكنه

بما يتمتع به من براعة فى الطب أو بمعجزة ، فانه أعادها للحياة ، تنعم بالصحة والعمامة - وتبين السجلات أنها عاشت لتشييد ديرا ، بعد أن أنجبت ولدا ، أعلن فى آخر الأمر أنه ، مثلها ، من القديسين . وفى حكاية كومور كومور لدينا رجل ، هو موضوع القصص التقليدية ، وقاتل ذاع صيته ، بأنه ذبح خمس زوجات ، واكتشفت زوجته الخامسة سره الرهيب ، وكادت هى نفسها أن تقتل . وقصة مثل هذه لا تكفى فى حد ذاتها لأن تربط كومور بحكاية ذى اللحية الزرقاء التى رواها بيرو لولا طرف غريب فريد . وفى عام ١٨٥٠ اكتشفت لوحات زيتية تحت طبقة البياض بالجير على الواح جدران معبد مسفير مكرس للقديسة ترايفين فى سانت نيكولاس دى بيزيزى St. Nicolas Bieuzy . واعتقد البعض أن هذه اللوحات الزيتية ترجع الى القرون الوسطى ، وأثارت اهتماما شديدا ، اذ أنها ظهرت فيها بوضوح ترايفين وستة مناظر من قصة ذى اللحية الزرقاء التى رواها بيرو . وعندما اكتشف فيما بعد أن اللوحات الزيتية لم تكن قديمة ، وتأكد أن السنة الفعلية ، التى تم فيها تصويرها ، هى ١٧٠٤ تضاد الاهتمام بها . ومع ذلك فاننا اذا نظرنا اليها من موقعا فى القرن العشرين يبدو انه مما يلفت النظر أن قصة بيرو ، كان ينبغي أن ترتبط بأسطورة سانت ترايفين فى غضون ثمانى سنوات من نشرها ، وفى السنة التى أعقبت وفاة شارل بيرو Charles Perrault ، عندما كان أفراد الأسرة ، بطبيعة الحال ، لا يزالون على قيد الحياة .

وأول ترجمة انجليزية لقصتها فيما يلي ،
وهي بقلم روبرت سامبر Robert Samber ،
وقد نشرت عام ١٧٢٩ فى كتاب « قصص أو حكايات من الزمن الماضي
"Histories, or Tales from past time

★ ★ ★

ذو اللحية الزرقاء

يحكى أنه كان هناك رجل ، له بيوت جميلة عديده ، فى المدينة وفى الريف ، على السواء ، وكان يملك قدرا كبيرا من الأطباق من الفضة والذهب ، والرياش المطرزة والعربات المموهة بالذهب فى أجزائها كافة . ولكن هذا الرجل

فى محاكمة قبيحة الصيت . اذ أنه لم يهتم بالهرطقة والخروج على الدين فحسب بل يارتكاب جرائم قتل متعددة . وقد عدد ضحاياه بمائة وأربعين شخصا . وأعدم جيل شقيا هو وشريكان له فى جرائمه . وقصته ، وهى من أشد الحكايات فظاعة كان لها تأثير ، استمر زمنا طويلا ، على التراث الشعبى فى مقاطعة بريتانى الفرنسية ، والرواية المحلية فى معاقله الكثيرة تشبه بأنه هو ذو اللحية الزرقاء الأصل . ومهما يكن من أمر ، فان الحقائق لا تزال تقول أن جيل لم تكن له الا زوجة واحدة ، وانها عاشت بعده ، وأن لحية لم تكن زرقاء بل كانت حمراء ، وأن معظم ضحاياه لم يكونوا سيدات بل فتية صغار السن ، وأنه كان يجد لذة فى ملاطفتهم وهو يزعم أرواحهم .

ويبدو أن هناك واحدا من أهالى « بريتانيا » يحتمل أن يكون مرشحا أكثر من غيره لأن تمثله هذه الشخصية ، وهو كومور Comorre الملعون ، الذى ولد قبل ذلك بتسعمائة سنة حوالى عام ٥٠٠ م . وحسب ما تقوله رواية ، نشرت عام ١٥٣١ ، قام كومور ، وهو زعيم سلطانه مقصور على تلك الجهة ، بقتل السيدات من زوجاته ، عندما سعى الى الزواج من ترايفين Tryphine ابنة جيروك ، كوت دى فان Count of Vannes . ولما كان

الكونت على علم بسوء سمعة كومور فانه رفض فى بادى الأمر أن يزوجه من ابنته ، ولكنه بعد مفاوضات استمرت وقتا طويلا أقنعه بذلك جيلداس الصالح Gildas the Good راهب رويس Rhuys والذى قام بسور الوسيط . وطبقا للروايات المتأخرة كان الزواج فى أول الأمر موقفا يسوده الوثام ، ولكن ترايفين علمت ذات يوم أن زوجها كان دائما يقتل زوجاته عندما يكتشف انهن على وشك أن ينجبن طفلا . ولما كانت ترايفين تعرف انها حامل ، فرت هاربة من القلعة ، دون أن تمهل لحظة واحدة . ومهما يكن من أمر فانه يبدو أن كومور عندما اكتشف أنها هجرت ، انطلق محاولا اللحاق بها ، وما أن قبض عليها حتى وجه اليها بسيفه ضربة قوية (فصلت رأسها عن جسدها حسب ما جاء فى الأسطورة) وتركها جثة هابطة . واستدعى فى الحال القديس جيلداس ، كغليها فى الزواج ، وسواء كان ذلك

نفسه كان يندب حظّه ، إذ كانت له لحية زرقاء ، جعلته على درجة شنيعة من الدمامة ، فكانت النساء والبنت يبادرن بالفرار منه مذعورات .

وكانت لجارة له ، وهى سيدة تنبؤاً مكانة مرموقة بستان بارعتان فى الجمال - فطلب منها أن تزوجه أحدهما ، وترك لها أن تختار منهما من تزوجها له . ولم تقبل أى فتاة منهما أن تقترن به ، وأخذن يرسلنه جيئةً وذهاباً لتتلقفه واحدة بعد الأخرى ، وهما مصممتان على عدم الزواج أبداً من رجل له لحية زرقاء . وما أثار اشمئزازهما ونفورهما أنه كان قد اقترن من قبل بزوجة عديدات ، لم يعرف أحد قط ما جرى لهن .

وأراد ذو اللحية الزرقاء أن يخطب ودهما فأخذهما مع السيدة والدتهما وثلاث أو أربع سيدات من معارفهما وكوكبة من بنات الجيران فى ربيع العمر وذهب بهن إلى أحد مساكنه الريفية ، حيث أقمن ثمانية أيام . وهناك لم يشهدن شيئاً سوى حفلات تبهج النفوس ، ورحلات للصيد والغنص تطارد فيها حيوانات من كل الأنواع وقمن بصيد السمك والرقص ، وأقيمت لهن المآدب الفاخرة التى تناولن فيها ما لذ وطاب من الأطعمة اللسمة والوجبات الخفيفة . ولم تساور أياً منهن الرغبة فى النوم وكن يرضين الليل فى الضحك واللهو ، كل منهن مع الأخرى . وقصارى القول سار كل شيء على ما يرام ، حتى أن الابنة الصغرى بدأت تعتقد أن سيد البيت لم تكن له « لحية زرقاء » فى الواقع وأنه رجل مذهب .

وحالما عدن إلى البيت تم عقد القران . وبعد حوالى شهر قال ذو اللحية الزرقاء لزوجته أنه مضطر إلى السفر إلى بلد بعيد فى رحلة تستغرق ستة أسابيع على الأقل ، من أجل مسألة على جانب كبير من الأهمية ، وطلب منها أن تسلي نفسها فى أثناء غيابه ، وترسل لصدقاتها ومعارفها للحضور ، وتحملهن إلى الريف ، إذا راق لها ذلك . وتشيع المرح والسرور فى كل مكان تكون فيه . وقال لها : « ها هى مفاتيح المجرتين الواسعتين اللتين تحتويان على أفخر وأثمن الرياض ، وهذه هى مفاتيح خزانتي التى تضم الأطباق من الفضة والذهب ، والتى لا تستخدم كل يوم . وهذه تفتح خزاناتي المتينة ، التى

أحفظ فيها أموالى من الذهب والفضة ، وهذه هى مفاتيح علب مجوهراتي ، وهذا هو المفتاح الذى يفتح أقفال كل ما لدى من مساكين . أما هذا المفتاح الصغير فهو مفتاح المقصورة الخاصة التى أحظر عليك أن تدخلها وإني أحظر عليك دخولها وأقول لك أنه إذا حدث أن قمت بفتحها ، فلن تجدى فيها شيئاً ، وسوف تعرضين لفضيى واستيئائى . فوعده أن تراعى كل شيء أمرها بأن تفعله ، وبعد أن عانتها ، ركب عربته ومضى فى رحلته .

ولم تمهل جارات وصديقات السيدة التى تزوجت حديثاً حتى ترسل فى طلبهن ، فقد كانت تساورهن رغبة عارمة فى أن يشهدن كل الرياض الثمينة فى بيتها ، إذ كن لا يجرؤن على أن يأتين فى الوقت الذى كان فيه الزوج هناك ، بسبب لحيته الزرقاء ، التى كانت توجب السرعة فى قلوبهن . وانطلقن يجرين فى كل الحجرات والمقصورات ، ويشهدن خزانات الملابس ، التى كانت كلها حافلة بكل ما هو ثمين وجميل حتى بدت كل واحدة منها تفوق الأخرى فى الجمال والروعة . وبعد ذلك صعدن إلى المجرتين الواسعتين اللتين كانتا تحتويان على أفخر وأثمن الرياض ، ولم يستطعن إخفاء إعجابهن الشديد بمدد وجمال ، عناقس والأسرة والأرائك ، وخزانات المجوهرات والتحف والمظلات والمناضد والموايا ، التى تستطيع أن ترى فيها صورتك من قمة الرأس إلى أخمص القدم ، وبعضها كان محاطاً ببرواز من الزجاج والبعض الآخر بإطارات من الفضة ، والفضة المموحة بالذهب ، وهى من أجمل وأروع ما رآته العيون ، ولم يتوقفن قط عن الثناء الشديد على ما تنعم به صديقتهم من رفاهية وقلن لها انهن يمتنن أن يكون لهن مثل حظها ، وكانت الزوجة طوال ذلك الوقت لا تجد سبيلاً إلى أن تشغل نفسها بتقدير كل هذه الأشياء الثمينة بسبب لهفتها الشديدة إلى أن تذهب وتفتح المقصورة الخاصة فى الطابق الأرضى . وكان فضولها يلح عليها بشدة أن تفعل ذلك ، حتى أنها دون أن تفكر فى أنها ترتكب أمراً اداً ، عندما ترك رفيقاتها ، نزلت درجتين خلفيتين من السلم ، وفى عجلة مفرطة حتى أنها أوشكت أن تدق عنقها مرتين أو ثلاث مرات .

« كيف اتفق أن يبلّغ الدم هذا المفتاح ؟ » فقالت المرأة المسكينة ووجهها أشدّ شحوبا من وجه امرأة من عداد الموتى « أنا لا أعرف » - فرد عليها ذو اللحية الزرقاء بقوله « أنت لا تعرفين ، أما أنا فأعرف تماما أنك صممت على أن تدخل المقصورة الخاصة : أليس كذلك ؟ حسنا جدا يا سيدتى . لسوف تدخلينها وتتخذى مكانك بين السيدات اللاتي رأيتهن هناك »

وعندما سمعت هذا ألقت بنفسها على قدمي زوجها ، وطلبت منه الصفع عنها ، وتقاطيع وجهها تمّ عن الدم الصادق ، وقالت انها لن تصي أمره أبدا بعد ذلك . وكانت ، بدموعها ، كفيّلة بأن تذيب الصخر ، فقد كانت جميلة تلوح عليها سمات الحزن والأسى ، ولكن ذا اللحية الزرقاء كان بين ضلوعه قلب قاسٍ أشدّ صسلاية من الصخر ! وقال لها « لا بد أن تموتى يا سيدتى الآن حالا » . فقالت له وهي تتطلع إليه بعينيها المخضلتين بالدموع « اذا كان لا بد أن أموت فأهملنى قليلا لئلا صلوأتى » . فقال ذو اللحية الزرقاء « اننى أهملك ربع ساعة ، ولكن على ألا تزيد عن ذلك لحظة واحدة » .

وعندما انفردت بنفسها ، صساحت تساندى شقيقته وقالت لها : « يا أختى آن » لأن ذلك كان هو اسمها ، وأردفت تقول : « هيا اصعدى الى أعلا قمة البرج ، أتوسل اليك ، وانظرى ما اذا كان أشقاى قادمين ، فقد وعدوني بأن يحضروا اليوم ، واذا رأيتهم فأعطهم إشارة بأن يهرعوا » . وصعدت شقيقته آن الى أعلا قمة البرج ، وكانت السيدة الممتاعة المسكينة تصيح بين القينة والقينة « آن ، شقيقتى آن ، ألا ترين أحدا قادمًا ؟ » وكانت آن تقول : « اننى لا أرى شيئا سوى الشمس التى تظهر الغبار الذى يتصاعد من مسنابك الحُبل . والحشاشى الخضراء » . وفى غضون ذلك كان ذو اللحية الزرقاء الذى يمسك بيده سيفًا ضخمًا ، يصرخ بأعلى صوته مناديا زوجته : « هيا انزلى ، الآن حالا ، والا فأننى سوف أصعد اليك » . فكانت تقول له : « لحظة أخرى ، أرجوك » ، وبعد ذلك تقول بصوت رقيق جدا : « آن ، شقيقتى آن ، ألا ترين أحدا قادمًا ؟ » فقالت لها الشقيقة آن : « اننى لا أرى شيئا سوى الشمس التى تظهر الغبار المتصاعد من مسنابك

وعندما وصلت الى باب المقصورة الخاصة وقفت هنيهة ، وأخذت تفكر فيما أمرها به زوجها ، وتذكر فيما قد ينتظرها من تعاسة اذا ما عصت أوامره ، ولكن الاغراء كان قويا جدا لدرجة انها لم تستطع أن تنظف عليه . فأخذت عندئذ المفتاح الصغير وفتحت المقصورة الخاصة وهي ترتجف بشدة . ولكنها لم تستطع أن ترى بوضوح أى شىء ، لأن النوافذ كانت مغلقة ، وبعد بضعة لحظات بدأت تلاحظ أن الأرضية كلها مغطاة بدم مختثر . تمددت عليه حيث عدت نساء أزهدت أرواحهن ، صسقت ازاء الحادث . (وكانت هذه حيث كل الزوجات اللاتي اقترن بهن ذو اللحية الزرقاء وقتلن) . وخطر لها انها سوف تموت لا محالة ، من الرعب ، فسبقت المفتاح الذى انتزعته من القفل ، من يدها . وبعد أن استردت ، الى حد ما ، رباطة جاشها ، وافاتت من هول المفاجأة ، أخذت المفتاح ، وأغلقت به الباب ، وارتقت السلم الى غرفتها لتعود الى حالتها الأولى ، ولكنها لم تستطع أن تتمالك نفسها فقد كانت فى حالة فزع شديد . وعندما لاحظت أن مفتاح باب المقصورة الخاصة ملطخ بالدم حاولت مرتين أو ثلاث مرات أن تزيله عنه ، ولكن الدم ظل باقيا عليه فقامت بفعله بل وفركته بالصابون والرمل ، بلا جدوى ، لأن الدم بقى مع ذلك اذ أن المفتاح كان « جنية » ، فلم تستطع قط أن تنظفه ، لأن الدم عندما كان يزول من جانب كان يظهر ثانية على الجانب الآخر .

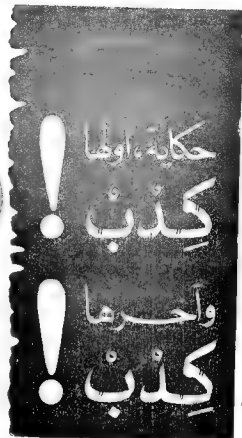
وعاد ذو اللحية الزرقاء من رحلته فى مساء الليلة نفسها ، وقال انه تلقى رسائل وهو فى الطريق ، تبليغه بأن الأمر الذى سافر من أجله قد انتهى لصالحه . وبذلك زوجته كل ما فى وسعها لتتقنه بأنها سعيدة للغاية بعودته . السريعة . وفى صباح اليوم التالى طلب منها المفتاح ، فأعادتها له بيد ترتجف . بشدة ، لدرجة أنه عرف بالحمس ما حدث بسهولة فقال لها « ماذا حدث ، ان مفتاح المقصورة الخاصة ليس بين باقى المفتاح » ؟ فقالت : لا بد اننى ، بكل تأكيد ، تركته فى الطابق الأعلى فوق المنضدة . فقال ذو اللحية الزرقاء : « هيا أعطه لى الآن حالا » . وبعد أن انطلقت جيئةً وذهاباً عدة مرات اضطرت الى أن تحضر له المفتاح . وبعد أن فكر ذو اللحية الزرقاء وأمس النظر فى الأمر قال لزوجته :

تطلبت منه السيدة المسكينة ، وهي تلثفت اليه
بوجهها وتطلع اليه بعينين ذابلتين ، أن يمنحها
لحظة واحدة لتستجمع قواها . فقال لها « لا ، لا ،
ولتحمدي الى الله » : لأنه في هذه اللحظة بالذات كان
هناك طرق شديد على الباب لدرجة أن ذا اللحية
الزرقاء توقف فجأة . وفتحوا الباب ، فدخل في
الحال فارسان ، وهما يجردان سيفيهما ، وانطلقا
يجريان الى ذى اللحية الزرقاء . وعرف انهما
شقيقا زوجته ، وأحدهما فارس في الجيش والثاني
فارس من فرسان الحرس الملكي ، وعلى هذا انطلق
يجري هاربا في الحال للنجاة بنفسه . ولكن
الشقيقين جدا في طلبه ، عن كذب حتى انهما
أدركاه قبل أن يستطيع الوصول الى درجات
سلم الدهلين ، وعندئذ ضرباه بسيفيهما فمزقا
جسده وتركاه صريعا مضرجا بالدماء . وكانت
السيدة المسكينة تكاد تكون ميتة مثل زوجها ،
وكانت في حالة من الضعف الشديد لا تسمح لها
بأن تنهض وتحضن أشقاهما . ولم يكن لذي
اللحية الزرقاء ورثة ، وعلى هذا أصبحت زوجته
مالكة لكل عقار له . واستخدمت جزءا من أملاكه
لتزوج أختها آن من شاب مهذب كان يعيها منذ
فترة طويلة وجزءا آخر لتتسرى به شهادات
رسمية بتملك أشقائها عقارات تدر عليهم دخلا
والباقي لتتقن رجل مهذب مستقيم جدا وأهل
للثقة ، جعلها تنسى الأيام السوداء التي أمضتها
مع ذى اللحية الزرقاء .

الحيل ، والحشائش الخضراء » . فصرخ ذو اللحية
الزرقاء قائلا : « هيا انزلي بسرعة ، والا فاني
سوف أصعد اليك » . وعندئذ قالت زوجته :
« ها انذا قادمة » . ثم صاحبت قائلة : « آن .
شقيقتي آن ، ألا ترين أحدا قادما ؟ » فردت عليها
الشقيقة آن بقولها « انني أرى غبارا عظيما
يتصاعد من هذا الجانب هنا » . فقالت « هل هم
أشقاؤنا ؟ » . فقالت : « لا للأسف ! يا شقيقتي
العزيزة : » انه غبار يتصاعد من قطع من الخنم .
وصرخ ذو اللحية الزرقاء : « هلا نزلت » . فقالت
زوجته : « لحظة أخرى » . ثم صرخت قائلة :
« آن ، شقيقتي آن ، ألا ترين أحدا قادما ؟ » .
فقالت « انني أرى اثنين من الفرسان قادمين ،
ولكنهما لا يزالان على مسافة بعيدة » . وقالت
بعد ذلك بفترة قصيرة : « الحمد لله . انهم
أشقاؤنا » . لقد لوحث لهم بأشارة بقدر ما استطيع ،
بأن يمشوا بالقدوم » . وصرخ ذو اللحية الزرقاء
عندئذ بأعلى صوته ، حتى ان البيت بأسره أخذ
يهتز .

ونزلت السيدة المسكينة وألقت بنفسها على
قدميه ، ودموعها تتساقط على خديها وشعرها
مسدلا على كتفيها : فيقول لها ذو اللحية الزرقاء :
« ان هذا لا جدوى منه فأنت لا بد أن تموتى ، ثم
يمسك شعرها بأحدى يديه ويمسك السيف بيده
الأخرى ، فلقد كان ينوي أن يقطع رأسها » .





٥٠ مصطفي رجب

« كان فيه نووج (١) نعرس بيها البيض، تطلع الكتاتيت من ناحية، والقشر من الناحية الثانية، وفي مرة وأنا واكب النووج وشغال، فطيرة (٢) من النووج جات في دماغ كتكوت قامت جرحته، نزلت من فوق النووج علشان اسند الجرح بشوية براب (٣). أتارى شوية التراب الى سدبت بيهم الجرح كان فيهم نواية (٤) بلع، قامت النواية في دماغ الكتكوت كبرت بسرعة وبقيت نخلة طويلة رمت (٥) بلع. ركبت النخلة أجيب بلع، لقيت فيه أرض واسعة تيجي عشرين فدان، فكرت أعمل ايه؟ أعمل ايه؟ نزلت جيت معمرات وطلعت بيه فوق النخلة، وحرثت الأرض دى، وسالت واحد فايت: يا عم الأرض دى تنفع تنزرع ايه؟ قال لى: دى أرض صفرا تنفع تنزرع سمسم، نزلت جيت شوال سمسم، وبدأت أزرع، وبعدين واحد فايت قال لى: لا، الأرض دى ماينفعش فيها السمسم، أزرعها بطيخ، رجعت تانى الم السمسم من الأرض وأحطه فى الشوال، ولما خلصت (٦)، رحت أقفل الشوال، مريضيش يتقفل، أتارى فيه سمسماية لسه ما رجعتش مكانها، دورت عليها لغاية ما لقيتها، وحطيتها مكانها، فاتقفل الشوال، نزلت بيه تحت حطيته جنب النووج، وأخذت معاى تقاوى بطيخ، وطلعت تانى فوق النخلة، وبدأت، أرمى بكرة البطيخ من هنا، تطلع من هنا (٧) لغاية ما زرعت العشرين فدان، فايت واحد قال سلامو عليكم، عجبه البطيخ، قلت له اتفضل، قعد قطع بطيخة، وطلعت من جيبى موسى (٨) علشان اشقق (٩) بيه البطيخة، وأنا باقطع فى البطيخة سقط الموس جواها، بصيت عليه ماشفتوش دخلت دراعى كله جوه البطيخة ماحصلتش الموس، قلعت هدومى، ونزلت فى البطيخة، قعدت (٩) أعوم ثلاث أيام لما وصلت الى الموس، وطلعت بيه من البطيخة، وقطعت منها، وأكلت الضيف » .

تعليق

وفي روايات أخرى يبدأ هذا اللون من القصص بحكاية تقول : عندما أبويا اتجوز أُمي كنت كبير وواعي (واعي ، واخذ بالي) وكنت أُرعى جديان ورباعي (الجدبان : صغار ذكور الماعز جمع جدي ، والرباعي [بفتح الراء المشددة] اناث الماعز التي لم تلد بعد أو اناث الماعز الصغيرة) وحضرت الفرح ووزعت شربات .. الخ ..

وهناك لون آخر من هذا الفن يبدو على هيئة تشبه هيئة الموال مثل هذا النموذج :

هذا اللون من القصص الشعبي شسائع في كثير من ريف مصر ، وتبدأ القصة عادة بحكاية أخرى ، وهي أن رجلا من الشطار تحدى آخر فقال له : تقدر تحكي لي حكاية أولها كذب وأخراها كذب ؟ فقال نعم . ثم شرع يحكي فقال: صلى ع النبي . فخرس الرهان ، لأن الصلاة على النبي ليست كذبا ، وجاء غيره ففعل مثلما فعل الأول ، ثم ثالث ورابع .. الخ . ثم جاء رجل ذكي فهم اللعبة ، فبدأ في قص هذه القصة من غير أن يبدأ بالصلاة على النبي . ففاز بالرهان .

على مقابر (القلابه) برطع السيسمك والسردين

وأنا شفت بت بيضة بتقزقز اللبن الرايب

قلت لها يابت غطى اللبن بالتبن أحسن يتغبر

قالت : بكرة أسببس لك القصة ، وأعمل على خدي محرات

قلت لها وحق من رجم النخلة بقشر البيض ، طقت عنز ما أترك هواكم ولو باض

الحمار جامع !!



ويلاحظ على هذا اللون ، بصفة عامة ، أنه لا يتضمن أى هدف تربوى أو أخلاقى كما هو الحال فى القصص الشعبية التقليدية ، أو فى السيرة الشعبية ، أو الموال الشعبى .

ويمكن أن يكون الهدف ترفيهياً فقط ، وهذا يجعلنا نعتقد أن هذه الأنماط من انثقافة الشعبية صبور مقبولة من أدب اللا معقول أو أدب العبث الذى عرفته الآداب القصصية .

هوامش وتعليق :

- (١) النورج : الآلة التى يدرس بها القمح وهى ذات اسطوانات حديدية مدببة تلف حول بكرة خشبية مطولة ، وتقود النورج عادة بقرتان .
- (٢) الفطيرة : إحدى الاسطوانات الحديدية المسننة التى تقطع القمح فى دورانها .
- (٣) نواية : نواة .
- (٤) سد الجرح بالتراب : من الطب الشعبى الموروث .
- (٥) رمت النخلة : أى أثمرت .
- (٦) خلصت : انتهت من عمل .
- (٧) أى أن عملية البذر والانبثاق متتابعتان بسرعة .
- (٨) موسى : موس الحلاقة يستخدم أحياناً لقطع الأشياء الدقيقة .
- (٩) تعلت : ظلمت أعوم !!

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

أمثال شعبية

من مطبخ القديمة

تأليف: باتيسكومب جُن

ترجمة: أحمد صليحة

مقدمة المترجم

تنقسم اللغة المصرية في تطورها الى مراحل لغوية خمس هي القديمة والوسطى أو الكلاسيكية والحديثة أو المتأخرة والديموطيقية والقبطية ، أما الهيروغليفية التي تستخدم مجازا للإشارة للغة المصرية القديمة فهي مجرد كتابة أو خط يتألف من بضع مئات من العلامات الصوتية المقطعية ومنها تطور خط آخر يعرف بالهيروغليفية (الخط الكهنوتي) وأن كان قد استخدم في منشئه لكتابة النصوص الأدبية والوثائق الإدارية وغيرها من أغراض الحياة اليومية ، وقد كتبت به معظم تلك الأمثال .

والواقع أن فترة الاضطراب التي أعقبت سقوط الدولة القديمة قد شهدت نشاطا فكريا وأدبيا واسعا واستطاع المصريون آنذاك الارتقاء بلغتهم المكتوبة الى مستوى أدبي رفيع حرص الكتّاب على محاكاته طيلة القرون التالية حتى عصر اخناتون الذي جعل من العلمية لغة مكتوبة للأدب والإدارة ، ومن ثم تسدأ بعصر مرحلة لغوية جديدة هي المصرية الحديثة .

B. Gunn: Some Middle Egyptian Proverbs, J.E.A. XII, 1926.

وكانت القالة Battiscombe George Gunn (١٨٨٢ - ١٩٥٠) عالم آثار بريطاني اهتم بالدراسات اللغوية واتقن العربية والعربية الى جانب المصرية القديمة وقبل أن يصبح استاذًا للمصريات بجامعة أكسفورد عمل أمينًا بالمتحف المصري في القاهرة وله حوالي ٧٢ كتابا ومقالة .

الميلادى عندما ابتكرت الكتابة القبطية . لذا لايعرف على وجه الدقة النطق الصحيح للكلمات المكتوبة بخروف ساكنة ، وتسهيلا للمفظة ، اصطلح العلماء على فصل الحروف الساكنة بعلامة الكسرة اذا لم تفصلها الحروف اللينة .



نص المقال

لكل شعب من شعوب العالم ذخيرة من الأقوال الماثورة التى تعبر عن بعض قيم الحياة ، ويتقبل الناس تلك الأفكار الجاهزة ويتداولونها فى ثقة مثلما يتداولون قطع النقد الصغيرة ، فالمثل لمن يستخدمه للتدليل على صحة رأيه شهاد قوى يستحضره من الخبرة الماثورة ، ولا يقتصر استخدام الأمثال بما لها من قوة موروثة على تقديم سند لفكرة أو نصيحة ، بل يمتد ، اذا أحسن استخدام المثل ، الى اضعاف قوة على النص من الناحية الأسلوبية . وعند أهل الشرق تلعب الأمثال دورا مهما فى هاتين الوظيفتين ، اذ أن الفكر الشرقى يتسم بقدر من المحافظة على التقاليد يفوق الفكر الغربى ، ولذا يجد الشرقى أنه من الأسهل أن يطعم أفكاره بالمأثورات البلاغية والاستعارية ، ويعد استخدامها أيضا أحد أهم الفضائل اللغوية التى لا غنى عنها ومن ثم لايجوز لأمرى أن يدعى اتقانه للعربية حديثا أو كتابة اذا لم يكن لديه ذخيرة من الأمثال فى ذهنه يستخدمها اذا ما دعت الحاجة .

ولم يكن المصريون القدماء استثناء فى حب أهل الشرق للأمثال وروايتها ، وهو مانسعى تلك المقالة لبراذه ، بيد أن محاولة جمع الأمثال المصرية القديمة أمر تكتنفه الصعوبات حتى اذا لجأ الباحث الى الآداب القديمة - كما فعلت هنا - والصعوبة التى أعنيها هي تمييز الأمثال عن غيرها من أجزاء النص . فالباحث عندما يقصص قصصا مثل تعاليم « بتاح حتب » وغيرها أو قصة الفلاح الفصيح ، يسل والمخاطبات سيجد فقرات تبدو فى شكلها ومضمونها كما لو كانت حكما وأمثالا شائعة آنذاك ، ولكنها قد لاتعدو أن تكون فى حقيقة أمرها سوى تعبيرات شخصية عن أفكار من كتبها . ولئن

ولقد اقتصر الكاتب هنا فى دراسته على نصوص المرحلة الكلاسيكية وأهمها « الفلاح الفصيح » وهي رسالة حول مبادئ الحكم الصالح فى ثوب قصة عن فلاح تعرض للظلم ورفع شكاياته للحاكم يطلب فيها منه القصاص من ظالمه وانصافه ، أما النص الثانى المهم فهو نصائح الوزير بتاح حتب التى يلقي فيها ابنه فى الحياة والحكم اعدادا له لخلافته فى منصب الوزارة . ولئن كنا نعرف وزيرين على الأقل من عصر الدولة القديمة يحملان هذا الاسم الا أن فقهاء اللغة المصرية يرجحون لأسباب لغوية نسبتها لأحد كتاب الدولة الوسطى الذى استغل اسم الوزير ليكسب عمله قيمة تاريخية واحتراما بين معاصريه نظرا لولع القدماء بتراثهم العتيق . ولسنا نعرف حتى الآن مدى انقسام لغة الكتابة الأدبية عن لغة الحديث آنذاك ، ولو استطعنا لبأت من اليسير علينا أن نميز الأمثال عن غيرها من عبارات النص ، فالمثل بطبيعة منشئه عامى اللغة لأنه يعبر عن حكمة الشعب الفطرية ، ولو صرح منهج (جن) فى استخراج الأمثال ، لكان علينا أن ننسبها لفترة أسبق من عصر النص المكتوب لأن المثل يحتاج لبعض الوقت حتى ينتشر ويم تداوله ، ولما كانت معظم مصادره تعود الى بدايات الدولة الوسطى ، بل وربما الى عصر الاضطراب الذى يفصلها عن الدولة القديمة ، يلوح للمترجم أن معظمها يرجع الى الدولة القديمة ، ولذا عدل عن العنوان الأصلى « بعض الأمثال الشعبية من الدولة المصرية الوسطى » لأن الأمثال هنا لاقتصر على عصر الدولة الوسطى فحسب .

وسيجد القارئ منطوق المثل مكتوبا بالحروف العربية نظرا لغرابية الرموز الاصطلاحية التى اتفق علماء المصريين على تسجيل النطق بها ، والتى قد لاتكون مألوفة للقارئ العربى والواقع أن العلماء قد لجأوا الى تلك الرموز نظرا لافتقار لغاتهم الأوربية لبعض الصوتيات المألوفة لنا . ويراعى أن المصرية مثلها مثل العربية لم تكن تكتب بحروف الحركة ، وإن استخدمت فيها الحروف اللينة (الألف - الياء - الواو) ولم تظهر الحروف المتحركة الا فى القرن الثانى

كان إدراج مثل تلك الأقوال في مجموعة أمثالنا أمرا مثيرا للانتقاد ، إلا أنني أوردت بعضها منها في ذيل المقال .

إن الباحث لا يرجع أن القول مثل حقيقى إلا فى حالات ثلاثة هي :

(أ) إذا ما أشار النص صراحة إلى أن العبارة قول شائع .

(ب) إذا ما أوحى النص بطريقة غير مباشرة أن العبارة مثل .

(ج) إذا تكررت عبارة فى أكثر من نص وكان لها مظهر المثل ، فيرجع عندئذ أنها مثل مستعار من الحياة بطريقة مباشرة ، ولا سيما إذا كان ثمة فاصل زمنى واسع معقول بين النصين ، ولما أن نعتقد أن الكتاب كانوا يستمدون عباراتهم المستعارة من مصدر عام ، كل على حدة .

الفئة الأولى

١ - فى لوحة الملك منتو حطب وردت عبارة فى آخر سطورها « إن أثر الرجل هو فضيلته » أما « الشرير فماله النسيان (حرفيا : منسى هو الشرير) » (★) .

منبو بو نسي س نفرو . ف : سمح بو بين - بسى .

وقد سبقتها عبارة تقول « تلك الجملة » التى تتردد « على لسان الظهاء » .

نسي بف حبرى دى ودو .

٢ - وفى قصة الفلاح الفصيح وردت عبارة :

« لا يذكر اسم الفقير إلا بسبب سيده » دم . تو دن نى حورو حو نب . ف

وكانت مسبوقة بعبارة « المثل الذى يقوله الناس » .

باخن نسي ميت جنو دم

ويبدو أن كلمة « خن » كانت تعنى « مثلا » فى مقابل كلمة « جنو » (قول) و « نس » (عبارة) .

٣ - وفى القصة نفسها نجد مثلا آخر : « العدل حياة النفس » (١)

(حرفيا : إقامة العدل هو النفس للأنف)
ثاو بو نسي فتد ايرت ماعت .

أى إن العدالة والأمانة لازمتان لحياة المجتمع، وقد سبقته تلك الجملة لفظ (جد) أى قول

٤ - وفى خطاب غير منشور فى متحف بروكلين نجد جملة مسبوقة بعبارة « أنظر ، إنه يقال »

مثن جسد . تو .

« الجائع يجب أن يجوع »

حقر حقر (٢)

وترجمة المثل ومعناه قابلان للشك .

الفئة الثانية

٥ - وفى الخطاب السابق نجد جملة مسبوقة بعبارة (و جد) التى قد تعنى « لما يقال » أو ربما « أى »

(★) عند ترجمة النصوص المصرية إلى العربية حرص المترجم على التزام الحرفية قدر المستطاع إشارا للدقة وهو النهج الذى اتبعه المؤلف عند ترجمته لها إلى الإنجليزية وفى بعض الحالات التى اضطر للتصرف فيها بسبب الغاى الترجمة الحرفية بين قوسين () ، أما الكلمات التى قد يضطر لاضافتها فقد وضعها بين نصيحين « » (لترجم) .
(١) ترجم كلمة « ماعت » عادة بالعدل بسبب أن الكلمة فى الواقع تدبر عن الصواب والخير فى مقابل « الشر » (جوت) والائتم (اسفت) والماعت هو النظام الخير الذى ارتضاه الرب لماله والذى يتجسد فى صورة امرأة تمسك فى يفتها ريشة تمام أو تحملها على رأسها وكان « جن » قد ترجم الميابة بأقامة العدل - (لترجم) .
(٢) الترجمة الإنجليزية للمثل ، بين أن حرف (ر) يدل فى المصرية القديمة على المستقبل ولذا يمكن أن نترجم الجملة « الجائع سيجوع » وقد فكرنا بهذا بالمثل المسمى « الجمان يفتل طول عمره جمان » الذى يشير إلى روح القدرية المتأصلة فى نفس المصرى ، ومى زعة تشكك فى قدرة الإنسان على تغيير مصيره وتدعى على تقبل قدره والرضا به ، ويرجع هذا المعنى إلى تاريخ الخطاب يعود إلى الأسرة الحادية عشرة التى شهدت فيها البلاد حروبا أهلية وصراعات على العرشى - (لترجم) .

ايو رن ن قن م ايرت • ف ، فن حتم م
تسا بن جت

يبدو أن هذا المثل الذي نقش على جدران مقبرة أحد المحاربين العظام من أوائل عصر الأسرة الثانية عشرة والذي خاض غمار الحرب ضد الهكسوس تحت إمرة الملك أحمس الأول (القرن السادس عشر ق م) كان أحد الأمثال الشهامة آنذاك ، حيث تجده يتكرر ثلاث مرات على آثار تلك الأسرة ، في مقبرة القائد أحمس بن أبانا وفي تسجيلات الملك تحتمس الثالث الرسمية • ويمكننا مقارنة هذا المثل مع فقرة وردت في بردية متقدمة (بتر جراد ١١١٦) :

« لن تذوى شهرة (حرفياً : اسم) رجل (معروف) من فعله »

٩ - « ما من أحد يعرف نصيبه وهو يخطئ للفد »

نن ون رخ سغرو • ف ، كة • ف دواو •
وفي قول آخر « لا يدرى المرء بالمصير وهو يفكر في الفد »

ن رخ • ن • تو خبرت ، سية • ف دوا •
ويتكرر هذا المثل في تعاليم « بناح حتب » التي تنسب لنهاية الدولة القديمة (حيث ظهر الشكلان في مخطوطتين مختلفتين لنفس التعاليم) كما يظهر في جوار غير منشور من عصر الدولة الوسطى عشر عليه في الرميميوم •

١٠ - « ليس من دواو في مصر »

ن خبر ايسق م تا • موى (٤)

نصف حياة أفضل من موت تام (جرفياً : مرة واحدة) ★

نفس جس نسي عثخ دمت م سيب وع

٦ - « ساعد من يساعده » (حرفياً : اعمل لمن يعمل لك)

ان ن او « و » ن • كة •

ورد هذا المثل أيضاً في قصة الفلاح الفصيح باعتباره شعاراً (نس) يردده أحد الموظفين من أبطال القصة ، ولذا يمكن اعتبار هذه الجملة مثلاً •

٧ - « ساعد من يعمل لتجعله يعمل »

يبدو أن هذا المثل الذي ورد في القصة السابقة أيضاً يعني أن على المرء أن يساعده من يعمل حتى يزيد من عمله ، وقد أشار الكاتب له باعتباره وصية « و » ، ويبدو أن كاتب نص « جوار اليائس من الحياة مع روحه » الذي يعود لنفس الفترة تقريباً كان يعني هذا المثل حينما كتب عن العصر المضطرب الذي كان يحيا فيه : « لا أخذ في هذا الوقت يساعد من يعمل » ، ولو صح هذا لصحت نسبته إلى الكفة الثالثة • ويعتقد فوجلستج (Voglsteig) في تعليقه على القصة أن المثل يدل على المنفعة المتبادلة ولذا توسع في ترجمته ليصبح « أعمل لأجل (أى ساعد) من يعمل حتى تجعله يعمل » لك في المقابل • ولو صحح هذا الرأي لكان المثل رواية مفارقة للمثل السابق بيد أنه من الصعب التسليم بتلك الترجمة لاعتبارات لغوية •

اللغة الثالثة

٨ - « اسم الشجاع (يعرف) من فعله »

ولن يفنى في هذه الأرض قط « (٣) »

(★) يشبه المثل العامي المصري « أقل عيشة أحسن من الموت » (المترجم)

(٣) لا يعني هذا المثل أن الجندي الباسل سيخطئ بخلود الذكر فحسب ، بل بخلوده هو ذاته إذ كان الاسم أحد مقومات الإنسان وعناصره الرئيسية مثل الجسد والروح والفكر والقل ، وترديد الاسم يكفل للنفس البقاء ، كما أن روحه تحيا على تماثيل القربان التي ترتل باسمه (المترجم)

(٤) يبدو أن كلمة ايسق التي تستعمل للتكؤ قد استخدمت هنا مجازاً للبقاء على قيد الحياة • أما اسم مصر هنا فهو « تا - نرى » الذي كان يدل في الأصل على الأراضي التي تفرها مياه النيجان يومه اسم النهر في الصعيد قبل بناء السد العالي (المترجم)

أى أن الموت حتم علينا فى وقت أو آخر ، ولقد ظهر هذا المثل مرتين الأولى فى قصيدة فى مدح الموت من عصر الأسرة الثانية عشرة ، والثانية فى أحد نقوش الأسرة التاسعة عشرة .

١١ - « لا يعلم المرء بما فى القلب » .

نوخ • ن • تو ونلت م إيب (٥) :

أى أن مايسره اللب من أفكار محفوظ وما من سبيل لاستكناها ، ويتكرر هذا المثل ثلاث مرات • الأولى فى تعاليم بتاح حتب ، وقد استخدمها الوزير لحت إبنة على أن يكون لبقا فى حديثه مع العظما كما ورد مرتين فى قصة الفلاح الفصيح ، وإن كانت صلتها بسباق النص مازالت غامضة .

١٢ - أن ما يقضى به الإله واقع (حرفيا : أمر الإله هو الواقع) :

ظهر مرتين الأولى فى تعاليم بتاح حتب ، والثانية فى نقوش الفرعون الكوشى « تانوت آمون » (٦) بعد قرون عدة • وربما لا يعدو التكرار إلا أن يكون اقتباسا من النص الأول .

تلك بضعة أمثال تمكنت من جمعها من النصوص المصرية القديمة حتى عصر الأسرة الثانية عشرة • ومن المؤكد أن بوسع الباحث العثور على المزيد منها فى النصوص التالية ، بيد أن تخرج عن الحدود التى حصرت فيها نطاق بحثي .

ولو شئنا أن نعقب على الميول والنزعات التى تعبر عنها تلك الأقوال ، لرأينا أن أكبر مجموعة تتألف من الأمثال رقم ٢ ، ٥ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ التى تعبر عن تأملات حول الحياة والإنسان ، وربما كان المصرى يتحكم فى المثل (٢) من ضالة شأن الفقراء فى المجتمع بينما يبحث المثل (٥) على الرضا بالفاقة ، ويتقلب صروف الدهر فى

المثل (٩) ، ويذكرنا المثل (١٠) بالفناء والموت باعتبارهما مصير كل إنسان • أما المثل (١١) فيذكرنا بأننا لا نعرف عن رفاقنا سوى أقل القليل • أما المجموعة التى تشكلها الأمثال ١ ، ٣ ، ٨ فتتسم بنبرة أخلاقية واضسحة (وهى تتعارض مع آراء مارك انتونى الساخرة) نحو الخير (المثل ١) ونحو العدالة (المثل ٢) ونحو التسجاعة (المثل ٨) ، ويحث المثلان (٦ ، ٧) المرء على العمل الخير المجرد من الهوى • بينما يندو المثل (٤) متسما بنبرة قدرية سساخرة ، ولكن ترجمته غير مؤكدة ، أما المثل (١٢) الذى يعبر عن عبثية جهد الإنسان ، فهو القول الوحيد الذى له مسحة دينية هنا .

ولقد ذيلت مقالتي تلك بفقرات اقتطعتها من نصوص الدولة الوسطى والفترات السابقة عليها ، ويلوح لى أن تلك الأقوال كانت أمثالا ، ولكننى سأترك ما سبق وأن نبهت اليه فى مطلع مقالتي وهو أن المسايير النقدية التى استخدمتها لتحديد الأمثال لاتوافر لها ، وليس ثمة دليل لدينا أنها أكثر مما تبدو عليه ، أى أنها مجرد أفكار أصيلة وضعها مؤلفو تلك النصوص التى عثرنا عليها فيها • ومع ذلك فهى أقوال لاتخطو من فائدة ، إذا فصلت عن سياقها . باعتبارها أمثلة من حكمة المصريين القدماء •

١ - « أن متاع الفقير أنفاسه » (حرفيا : النفس هو للفقير متاعه)

ثاو يو نى مائى اخت • ف

١ - أن سماء الرجل هى صنع المعروف (٧) بت بو نت سى يون نفد

ويسو ان الكاتب يتلاعب هنا بكلمة بت (سماء) التى تعنى حرفيا مظلة ، فالمثل يشير

(٥) تعنى (إيب) المصرية القلب والمقل معا مثل اللب فى العربية (للترجم •

(٦) آخر فراغة الأسرة الخامسة والعشرين التى نشأت فى شمال السودان (كوش) وحكمت مصر قرابة قرن من الزمان • باعتبار أن مصر والسودان بلد واحد خاضع لسلطان الإله الأعلى آمون وقد سمي فراغة الأسرة إلى إعادة إحياء تراث الدولة القديمة وإعادة نسخ نصوصها ودراستها (للترجم •

(٧) كنظر فى العربية معنى الحماية فى قوله (صلمع) : « سبعة يظلم الله يوم لا ظل الا ظله ... » (للترجم •

٤ - « لاترتب للفد وهو لم يأت بعد ،
فلا يعرف المرء ما سيحييه فيه » (٨)

وقد نحى هذا المثل منحى المثل الانجليزى
«Sufficient for the day is the Evil thereof».

٥ - « ان شخصية الصديق الحميم
أفضل من (حرقيا تقبل أكثر من) ثور الآثم »

شسب بيت نت عقو - ايب (٩) ر اوا
نسى ار (ر) اسفت .

اى أن الخلق القويم مصدر للنعمة ووقاية
لصاحبة .

٣ - « لاتقلق على مالم يحل بك ولا تفزع
مما لم يتحقق » بعد :

م وا ن نت ن ات ، م حمون نت
خبورت .

وقد يشبه هذا المثل الانجليزى

«Do not meet trouble half way»

« لاتتجل لقاء المتاعب » .

- (٨) اقتبست لى الأصل من الجيل متى من-الإصحاح السادس الآية الرابعة والثلاثين .
« فلا تهتموا للفد لأن الفد يهتم بما لنفسه ، ويكفى اليوم شره » (الترجيم) .
(٩) حرقيا : داخل القلب . قارن التعبير العام « الرجل ده دخل قلبى » (المترجم) .

★★★



من المؤتمر الرابع لكلية الفنون الجميلة بالمنيا

حسَنَ عَبْدَ الرَّحْمَنِ فلاح من زاوية سلطان بقال ومقاول • وفنان



عبد السلام الشريف

مدينة المنيا ، تتألق وتزدهر ، وتفيض بالمزيد من الحيوية والبهجة والنشاط لمدة أيام كل عام منذ حوال أربع سنوات ، • وذلك في مناسبة المؤتمرات العلمية والثقافية التي تقيمها جامعتها الجديدة وكلية الفنون الجميلة بالذات ، • • • إذ تتلاقى في رحابها جموع الفنانين التشكيليين من أساندة جميع الكليات الفنية في مصر ، ومن النقاد والدارسين ومحبي الفنون • وتلقى في مدرجاتها البحوث الفنية المختلفة ، وتثار المناقشات، ويحتمل الحوار حول قضايا الفن المتنوعة ، وتتخذ القرارات الفعالة للارتقاء بالحركة الفنية ، • كما تمتلئ قاعات الجامعة بالمعارض الفنية لأعمال الطلبة والأساندة في التصوير والنحت والحفر والفنون الخزفية ، • وتبرز من خلال هذه المعارض المواهب الجديدة الواعدة •

وهكذا تشع من أرجاء هذه المنطقة التاريخية الخالدة من صعيد مصر ، بوادر نهضة فنية حديثة ، كما بدأت فيها من قبل آلاف السنين مرحلة الفن الأصلية في عهد اخناتون !!

كما يعتبر هذا المهرجان الفني ، بكل برامجه وأبعاده ، تحقيقاً لأحلام وطموحات كانت تراودنا منذ أكثر من خمسين عاماً، عندما أقمنا بهذه المدينة أول معارض إقليمية للفن استمرت دوراتها لبضع سنوات بجهود شخصية متواضعة ، • حتى كادت هذه الأحلام أن تندثر وتضيع في دوامات المجز والاعمال والنسيان ، • لولا هذا البعث الجديد المبارك ، الذي جاء باهتمامات وجهود رسمية راسخة ، وقام على سواعد وقيادات من شباب الفنانين المخلصين !!

كلية الفنون الجميلة بالمنيا • والفنون الشعبية) الفن الجديد بالمنيا وأهميته ، فإن ذلك يقتضى

أن نفرّد له مقالات أخرى مطوّلة ومجلدات لا يتسع

لها هذا المجال • • ولكنى مع ذلك أرانى مدفوعاً

ويطول بنا الحديث حول جوانب هذا البعث



من خلال هذا الملتقى الثقافي الكبير الذي أقامته كلية فنون المنيا في دورته الرابعة في شهر فبراير الماضي ، وأن التقط ظاهرة لها أهمية خاصة ، ولها عندى أثر كبير ، وهى الكشف عن المواهب الفنية الشعبية التى تظهر من خلال هذا الملتقى العظيم ، واحتضانها ورعايتها وتنميتها بالدراسة العلمية المناسبة .

ففى جولتى بمعرض الطلبة وجدت فى احدى قاعات العرض شايبا من الفلاحين واقفا الى جوار بعض الأعمال الفنية ، وقدمته لى المشرفة على هذه القاعة على أنه أحد الطلبة بقسم الدراسات الحرة بالكلية . وهذه بعض أعماله .

وقد لفتت اهتمامى هذه الأعمال المرسومة كلها باللون الأسود ، وجذبني لتأملها سمات بارزة لا تخطئها عيني - من الناحية الموضوعية - فهى صور لاماكن وتقاليد وحياة كاملة لبيئة معينة عرفتھا فى طفولتى منذ حوالى سبعين سنة ولا أنساها ، . وقد تناولها هذا الشاب وعبر عنها وسجلها بطريقة تلقائية بسيطة حلوة ، وانطلاقا تعبيرية صادقة .

ثم تحدثت اليه فلفتت انتباهي لهجته المميزة وأعدت الى ذاكرتى طبيعة لهجة أحن وأطرب لسماعها ، فلها عندى وقع محبب الى وجدانى يعيدنى أيضا الى طفولتى عندما كنت أزور بعض أقاربى من سكان (زاوية سلطان) شرق النيل بالمنيا واستمع الى أحاديثهم .

وهكذا أيقظت عندى أعمال هذا الطالب الفلاح التلقائى ، والفنان الشعبى ، وحديثى معه ، فبضا من الصفاء والنقاء ، والحنين الى هذه الأيام البعيدة ، فى أحضان تلك الربوع الطيبة، وبين مشاعر الحب والجمال فى ساحات الريف المصرى الأصيل ، عندما كانت صلات القرابات متواصلة ، وتقاليد المناسبات الاجتماعية والشعبية والوطنية المتوارثة قائمة ، وعندما كانت للحياة حلاوتها . وللأعياد فرحتها وبهجتها .

وعندما تواصل الحديث بينى وبين هذا الفنان الشاب ، تأكد لى صدق ظنى وحدى وعرفت أنه فعلا من شرق النيل بالمنيا ، ومن زاوية سلطان بالذات ، . وأن أعماله هذه التلقائية المبهرة ، من وحى هذا المجتمع الطيب وهذه المنطقة السمحة الهادئة .

واتفقت مع (حسن عبد الرحمن) . وهذا هو اسم الفنان الريفى الذى أقابله - لأول مرة - من خلال الندوة الثقافية الرابعة لكلية الفنون الجميلة بالمنيا ، . أن أزوره فى بلدته ، فقد عرفت أن عتبده هناك أعمالا فنية أخرى مختلفة !

(حسن عبد الرحمن . بقال ومقاول وفنان!!)
ويكل أشواقى ذهبت الى هذه الزيارة ، وكان فى انتظارى عند مدخل زاوية سلطان . وكانت



تنفيذها لحساب الآخرين ، فهو مقاول معماري
لمدافن شرق المنيا وبيوت الفلاحين !!

وهكذا أمضيت ساعات في هذه الزيارة ، تبين
لي من خلالها أن المواهب الفنية الكامنة في أعماق
الريف وخفايا البيئة المصرية وخاصة بين الفلاحين
في سفوح الجبال أو في ظلال النخيل ، في
ساحات الحقول والمزارع البعيدة عن زيف
المدينة ، هي ثروات حقيقية وكنوز وركائز
ودعائم مهمة للحركة الفنية الأصيلة ، وهي لا تقل
في إنتاجها وإبداعاتها التلقائية الشعبية عن
غيرها من أعمال الفنانين الدارسين ، .. فالعبرة
في تقييم كل الفنون في مدى تواصلها حضاريا
بالباحر .. كما نشهده اليوم في مثل هذه
الأعمال الفطرية للفنان حسن عبد الرحمن ..
وكما لمسه من قبل في أعمال أمثاله من الفنانين
الشعبيين التلقائيين المبدعين ، ومنهم الشاب
اللامع عبد البديع عبد الحى وتلاميذه مدرسة
الفنان حبيب جورجي ، وتلاميذ مراسم الحرافية
.. وغيرهم . وغيرهم !!

● ولا يفوتني في النهاية أن أشير إلى المناسبة
الطيبة التي وصلني خبر بها أخيرا ، فقد فطنت
السيدة الألمانية (أورسيلا) المشرقة على قاعة
(حسن رجب) للعرض على النيل بجوار شيراتون
بالقاهرة ، إلى هذه الموهبة الشعبية ، فسافرت إلى
قريته وتعرفت على أعماله ، وأقامت له أخيرا
معرضا شاملا لقي اهتماما كبيرا من الزائرين
الأجانب والمصريين ، وهي في سبيلها إلى إقامته
مرة أخرى في ألمانيا هذا الصيف ، وطبع كتاب
خاص لأعماله .

ويعتبر هذا التقدير - مرة أخرى - اعترافا
جديدا ودائما لأهمية فنوننا الشعبية الأصيلة ،
وتأكيدا لما كررناه من قبل أن على أرضنا الطيبة
كنوزا فنية تبحث عن الباحثين .

وتبقى بعد ذلك مسئوليتنا الأساسية
والحقيقية بالنسبة لهذه المواهب وهي الدأب
وراء الكشف عنها ورعايتها وحمايتها وتنميتها
بالتوعية السليمة ومساندتها لتوصيل إبداعاتها
للجمهور !!

عيد السلام الشريف

المفاجأة أن لقاءنا كان أمام دكان صغير عليه
لافتة ، أشبار اليها قفصرات (بقالة القرطبي
لصاحبها حسين عبد الرحمن حسن ، لمبيح
الحلويات والمرطبات والسجائر ولعب الأطفال
والكرامسات والكتب المدرسية) وكانت
محتويات هذه (الدكانة الصغيرة منسقة
بذوق خاص ، على أرصفة مدهونة بلون وردي ،
توسطها (بالثة) الألوان الخاصة بالفنان ..
وفي أحد الأركان تتكدس بعض أعماله المرسومة
بالوان الجواش والزيت .. وجلسنا تحت
شجرة فارعة تجاه هذه (البقالة) المتواضعة ،
تسيطر بالمكان على طول الطريق (القباب)
المعمارية .. ذات الطراز المميز لهذه المنطقة من
زاوية سلطان ...

وعرفت - طبعاً - أن هذا هو مقر العمل
الأساسي لصاحبنا الفنان حسن عبد الرحمن ،
وأنة ينتقل كل بضعة أيام أسبوعيا ليعبر
النيل إلى المنيا . لينهض للدراسة الحرة بكلية
الفنون الجميلة !!

وجلست مبهورا في هذا المكان التاريخي
- بالنسبة لي - تملأ خاطري ذكريات جميلة
بعيدة عشتها فيه .. وتذهلني عوامل الزحف
الجديدة التي غيرت معالمه ، ولكن شغلتي هذه
الموهبة الحقيقية التي أراها معي اليوم في شخص
حسن عبد الرحمن ، وهو يقدم لي هذا الكم
الغزير من أعماله المختلفة عما رأيته عندما قابلته
في معرض كلية الفنون ، فهو هنا يعرض لي
لوحات أخرى بالوان الزيت والجواش كانت
منتجة من بعض معارضه التي أقامها بمفرده أو
اشترك بها في معارض عامة أقامتها مديرية
الثقافة الجماهيرية في مناسبة الاحتفال بأعياد
سيناء .. وغيرها !!

وليس هذا فقط . ولكنني التفت حولي بالصدفة
فتشددني واجهة أحد المباني القريبة ، وكانها
لوحة فنية بالألوان. فقد امتلات جدرانها بمنابر
شعبية أشبه برموم الحجاج والمناسبات الشعبية
السعيدة ، وسألت حسن عنها ، فعرفت أنها
من تصميمه وتنفيذه ، فهو إلى جانب عمله كبقال
وفنان ، فإنه يقوم أيضا بتصميم البيوت وقباب
المدافن والأحواش وزخرفتها ، ويتولى مهمة

استبيانات العمل الميداني الفخار

صفوت كمال

تعتبر استبيانات العمل الميداني وسيلة أساسية من وسائل جمع مواد الماثورات الشعبية جمعها علميا دقيقا . وتتنوع الاستبيانات تبعا لتنوع مواد هذه الماثورات من فنون أدبية أو تشكيلية أو صناعات شعبية أو من عادات وتقاليد ومعتقدات شعبية أو احتفالات طقوسية وعائلية إلى غير ذلك من أنماط الإبداع الشعبي وبحالاتها المتعددة ومناسبات ممارستها المختلفة .

وعلى الرغم من تعدد وتنوع استبيانات العمل الميداني تبعا لكل فرع من فروع الماثورات الشعبية ، فإنها تتبع الأسلوب نفسه في استقصاء المعلومات الواقية عن المادة موضوع الاستبيان ، ورصد البيانات الدقيقة عن مصادر هذه المادة .

فاللادة المجموعة ميدانيا هي أساس كل عملية علمية في دراسة هذه المادة وتحليلها واستخلاص العناصر المكونة لها ومعرفة واقع كل عنصر في بنية هذه المادة ووظيفته .

مع ملاحظة أن دقة الباحث الميداني ومثابرته في جمع المادة الفولكلورية هي أهم ما في العمل الميداني نفسه كما أن الاستبيان - في حد ذاته - هو مجرد خطة موضوعية لاستقصاء أكبر كم من المعلومات عن مادة البحث . والباحث المدقق والواعي بطبيعة مادة بحثه ، قد يثمر على مواد أو معلومات لم ترد في الاستبيان الذي يستعين به في عمله ، بل قد يصادف جوانب مهمة ونادرة في مجال بحثه لم تخطر من قبل على ذهن الباحث أو لم يتناولها الاستبيان .

كما أن مصادر معرفة مواد الماثورات الشعبية متعددة ومتنوعة ، وعملية رصد هذه المواد هي المسئولية العلمية الأولى الملقاة على عاتق الباحثين الفولكلوريين . سواء توسل الباحث في ذلك بوسائل تكنولوجية حديثة أم اعتمد على مشاهداته وملاحظاتة المباشرة وغير المباشرة في جمع مادته من خلال مايشته لأصحاب ومبدعي ومؤدى هذه المواد معايشة واقعية .

والاستبيان الذى أقدمه في هذه الصفحات أقدمه كنموذج من نماذج استبيانات العمل الميداني في تتبع نمط محدد من أنماط الماثورات الشعبية له طبيعته الخاصة وسماته المميزة ، ويجمع في تكوينه العام بين التراث والماثور في آن . باعتبار أن الفخار من الصناعات الشعبية والإبداعات الفنية التى عرفها الانسان منذ أقدم حقب التاريخ . وتضم المكتبة العربية وغير العربية دراسات متعددة ومتنوعة عن الفخار ، تاريخا وفنا ، صناعة واثورا ، ومعتقدات وممارسات طقوسية يقوم فيها الفخار بدور أساسى ، الى غير ذلك من مجالات البحث في أشكال الفخار ووظائفه ، أو عن الفخار كمصدر من مصادر معرفة تاريخ الانسان نفسه .

وقد وضعت هذا الاستبيان بأسلوب يتوافق مع واقع العمل في البيئة العربية وإن كنت قد اعتمدت في تحديد بياناته على استبيان آخر سبق أن أعدته باللفسة العربية في ٢٩/١١/١٩٥٨ وأرسلته حينذاك الى مركز الفنون الشعبية بالقاهرة مستعيذا في تحديد عناصره باستبيان آخر يستخدمه الباحثون في معهد الاثنوجرافيا بوارسو ، حينما كنت أعمل مع فريق منهم في اجراء بحث ميداني عن الفخار وصناعاته .

والاستبيان الذى أطرحه الآن قد أضفت اليه بعض العناصر ليتوافق مع طبيعة الواقع التاريخي لصناعة الفخار وإبداعاته في مصر وغيرها من بلاد عربية تعتبر مهدا لهذه الخبرة الانسانية التى ترتبط بنشأة وتاريخ الانسان نفسه (١) .

استبيان الفخار

١ - مكان منطقة البحث الميداني (قرية ٠٠٠ حى ٠٠٠)

٢ - طرق المواصلات اليها ٠٠ ومنطقة العمل الميداني بالتحديد .

٣ - الحالة الجغرافية الطبيعية للمنطقة .

وذلك من حيث نوع الطمي الموجود بها ، مقدار كميته ، هل قليل أم كثير ، هل يتجدد ٠٠ هل يصدر الى قرية أخرى ، أم يجلب من قرى أخرى أو أماكن معينة ؟

٤ - شخصية القرية أو المنطقة التى يعمل بها الباحث .

راجع بحثنا القديم الى ندوة التراث الشعبى الأول ، بغداد ٢ - ٦ نوفمبر ١٩٨٦ والتي نظمها مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية وكذلك دراستنا : جمع العناصر الشعبية ، مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة ، ع. ٦ ، مايو ١٩٦٨ ص ٨٥ - ٩٢ .

٤ يناير ١٩٦٦ ، ص ١٧٣ - ٢١٠ .

٥ - التواصل الثقافى فى الإبداع الشعبى المصرى ، مجلة الفن المعاصر ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ع. ١٠ - خريف ١٩٨٦ ، ص ٧٩ - ٨٩ .

٦ - استبيانات العمل الميداني ، الأزياء الشعبية ، مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة ، ع. ١٩ - أبريل ١٩٨٧ ، ص ٤٧ : ٥١ .

- ما عدد المنازل مثلا ؟ (يمكن الرجوع الى الاحصائيات مثلا مما هو موجود في المجلس المحلي) .
- ما عدد الأشخاص ؟ (يمكن الرجوع الى الاحصائيات) .
- ٥ - ما المهنة الشائعة في هذه القرية .. أو المنطقة ؟
- ٦ - هل حرفة صناعة الفخار هي الأكثر شيوعا ؟
- ٧ - هل يملك العاملون في صناعة الفخار الأرض التي يعملون عليها .. أم بالاجار كم ثمن الأرض .. أو الاجار ؟
- ٨ - كم عدد الأشخاص الذين يشتغلون في الصناعات المرتبطة بصناعة الفخار وما نوع منهم ؟ (نجار .. حداد .. بناء .. الخ) .
- ٩ - هل الذين يعملون في صناعة الفخار يشتغلون بهن أخرى كالزراعة مثلا أو يعملون في مهنة صناعة الفخار فقط ؟
- ١٠ - هل توجد عائلات متخصصة في صناعة الفخار ؟
- ١١ - هل الفخاريون الذين يعملون في هذه المنطقة هم من أهلها فقط أم وافدون إليها من مناطق أخرى ؟
- ١٢ - هل يعمل الرجال فقط في هذه المهنة أم تشاركهم النساء .. ما نوع العمل الذي تقوم به النساء ؟
- ١٣ - هل يوجد فخارتي مشهور ؟
- (يحرص الباحث على اللقاء به اذا كان مازال موجودا وعمل ترجمة لحياته واستقصاء المعلومات الوافية عنه وعن خبرته وعن أسباب شهرته المتميزة .. وما أهم القطع الفخارية التي قام بعملها ومناسبة ذلك ...) .
- وإذا لم يكن موجودا لسبب من الأسباب يجمع الباحث كل ما يمكن جمعه من معلومات عن حياته .. بخبرته ممن يعرفونه ، ويحاول أن يحصل أو يستدل على الأماكن الموجودة بها نماذج من عمله .. وبما كان يتميز به من خبرة ويكون ذلك من خلال وجهة نظر من يعرفونه ويمارسون العمل في صناعة الفخار ؟
- ١٤ - هل للفخارتي تلاميذ ، كم عددهم ، وكمن الوقت يعمل التلاميذ ، هل يعملون بمفردهم أم بإشراف الفخارتي نفسه ، أم مع الفخارتي (الأسطى) ؟
- ١٥ - الى متى يعملون معه .. وهل يعملون معا أم منفصلين ، هل يعملون بنظام تعاوني وعلى أي أساس ؟
- ١٦ - هل توجد أغانى أو قصص عن نظام عملهم التعاوني ؟
- ١٧ - هل توجد قواعد ثابتة في التعامل بينهم .. هل يدفع التلميذ للأسطى أجرا نظير تعلمه الصناعة ... أم يدفع الأسطى للتلاميذ أجرا نظير تعاونهم معه في العمل ؟
- ١٨ - ماذا يسمى التلميذ (الصبي) بعد أن يتعلم الصنعة ؟
- ١٩ - متى يصل وكيف .. الى لقب أسطى ؟
- ٢٠ - من يشترك معه في العمل من أسرته .. زوجته .. أمه .. أبوه .. أخوه .. أولاده ؟ .

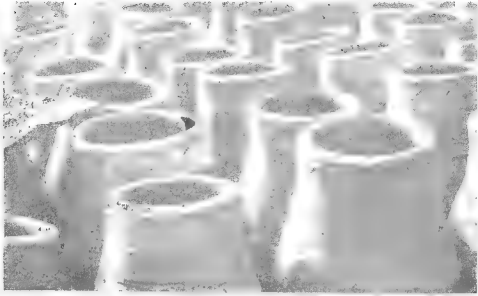
- ٢١ - هل يشترك الفخارنى مع غيره من الفخارية فى تسويق النتائج ؟
- ٢٢ - فى أى فصل من فصول السنة يعمل الفخارنى أكثر ٠٠ ولماذا ؟
- ٢٣ - ما نوع الأوانى التى يصنعها فى فصل من الفصول أكثر من غيرها ؟
- ٢٤ - صف أنواع الأوانى وصفا مفصلا لكل نوع ٠
- ٢٥ - اشرح مراحل عمل كل نوع من الأنواع ٠
- ٢٦ - اشرح الآلات التى يستخدمها ٠
- ٢٧ - صف طرق إعداد الطمى والمواد التى تمزج به ٠
- ٢٨ - ما أسهل الأشكال التى يصنعها الفخارنى ؟
- ٢٩ - ما النقوش الموجودة على كل نوع واسمها ورمزها ٠٠ وتاريخها ؟ (إذا كان يعلم ذلك الصانع)
- ٣٠ - كم عدد الآنية (نوعها) التى يمكن للفخارنى صنعها فى اليوم الواحد ؟
- ٣١ - كم عدد الساعات التى يحتاجها الفخار ليجف فى الهواء الطلق (صيفا - شتاء) ؟
- ٣٢ - كم عدد الساعات التى يحتاجها الفخار فى الفرن ؟
- ٣٣ - كيف تعد الأفران ؟
- ٣٤ - هل توجد أفران خاصة لأنواع خاصة من الفخار ؟
- ٣٥ - صف وسجل بالصورة كل جزء من هذه الأفران وطريقة بنائها ٠
- ٣٦ - صف وسجل بالصورة طريقة وضع الفخار داخل الأفران ٠
- ٣٧ - من يقوم ببناء الفرن - الفخارنى نفسه أم غيره ؟
- ٣٨ - ما المواد التى تستخدم فى إشعال النار « خشب الفحم ٠٠٠ » ما نوع كل منها ؟
- ٣٩ - كم عدد الأوانى التى يمكن وضعها مرة واحدة داخل الفرن ؟
- ٤٠ - ما طرق تصليغ الأوانى ؟
- ٤١ - صف كافة مجالات العمل للتجفيف ، مثل صف الأوانى داخل الفرن ٠
- ٤٢ - طرق تقطعها ٠٠ قفل باب الفرن ٠
- ٤٣ - هل يصاحب كل مرحلة من مراحل إعداد الفخار منذ إعداد الطمى الى وضع الفخار فى الفرن أغاني خاصة محددة أو طقوس خاصة ؟
- ٤٤ - هل تلوين الفخار يكون بعد التجفيف أم قبله ٠٠ ما هى الألوان المستخدمة وأشكال الزخرفة التى يرسمها - وما رمزية كل شكل وكل لون ؟
- ٤٥ - لماذا يصبغ الفخار ويلون ٠٠ هل لكل نوع لون معين ٠٠ لماذا ؟
- ٤٦ - ما الأدوات المستخدمة فى النقش أو الدهان ٠٠ أو الزخرفة باللون ؟

- ٤٧ - صف كل آلة وكل أداة وصفاً دقيقاً (مع الصورة) و اشرح طريقة استخدامها
 .. متى .. وكيف .. وفى أى مرحلة يستخدمها .
- ٤٨ - من أين يحصل على هذه الأدوات .. هل يصنعها بنفسه أو يشتريها ..
 ومن ؟
- ٤٩ - هل كل الفخارية يستخدمونها .. أم لها متخصصون فى الخزفة والتلوين ؟
- ٥٠ - اشرح بالتفصيل وبالرسم والصورة كل الآلات والأدوات ومقاييسها ومواد
 صنعها .
- ٥١ - هل تقدم أنواع معينة من الفخار كهدايا ؟ (فى السبوع - فى الأفراح)
 أو فى مناسبات عائلية .
- ٥٢ - ما الأنواع التى تقدم ومناسبة كل نوع ؟
- ٥٣ - ما الأشكال التى تقدم ؟
- ٥٤ - هل توجد ألوان خاصة لكل شكل ولكل مناسبة ؟
- ٥٥ - يجب مراعاة جمع المعلومات عن ذلك من الفخاري نفسه ومن الأهالى ومقارنة
 هذا بذلك .
- ٥٦ - هل توجد تماثيل من الفخار .. أو لعبات ؟ ..
- ٥٧ - هل يمكن للناس توصية الفخاري على عمل شكل أو نوع معين لمناسبة
 معينة .. ما مواصفات ذلك ؟ .
- ٥٨ - هل توجد آنية لها وظيفة طقوسية فى السحر .. أو فى الشفاء من مرض
 أو فى الزار ؟
- ٥٩ - هل توجد مواصفات خاصة لذلك وقواعد وتقاليده فى عمل مثل هذه الآنية ؟
- ٦٠ - هل توجد قطع قديمة من ذلك النوع لدى الفخاري .. هل يعرف
 أين توجد ؟
- ٦١ - هل توجد أسعار محددة لكل قطعة أم أنها أسعار تقريبية ؟
- ٦٢ - هل توجد أسعار متميزة للقطع التى لها وظيفة خاصة مثل القطع التى تستخدم
 فى (سبوع الميلاد - أو فى الزفاف - أو فى الزار - أو فى مناسبات أخرى
 .. لماذا ؟
- ٦٣ - هل توجد كتابات خاصة على بعض قطع الفخار ؟
- ٦٤ - هل توجد قطع خاصة لا تصنع الا عند الطلب ؟
- ٦٥ - هل توجد نقوش خاصة تبعا لنوعية استخدام كل قطعة ؟
- ٦٦ - هل توجد أشكال خاصة على بعض القطع لا تنقش أو ترسم الا عند الطلب ؟
- ٦٧ - لماذا .. وكيفية طلب ذلك .. وما المدة التى يتطلبها ذلك ؟
- ٦٨ - هل توجد قطع محددة أو معينة يحتفظ بها الفخاري ؟

- ٦٩ - هل توجد عبارات خاصة تقال مع وضع أول قطعة في القرن ؟
- ٧٠ - هل توجد عبارات خاصة تقال مع أخذ أول قطعة من القرن ؟
- ٧١ - هل توجد عبارات خاصة تقال مع صناعة أول قطعة في اليوم ؟
- ٧٢ - هل توجد عبارات خاصة تقال مع البدء في العمل ؟
- ٧٣ - هل توجد عبارات خاصة تقال مع نهاية العمل ؟
- ٧٤ - هل توجد عبارات خاصة أو أغاني خاصة أثناء إنجاز كل قطعة ؟
- ٧٥ - هل توجد قطعة خاصة تكون موضع اعتبارات خاصة ؟
- ٧٦ - هل توجد قطعة خاصة تكون موضع أغاني خاصة ؟
- أذكر ذلك بالتفصيل وتسجيله صوتياً إن أمكن مع شرح مناسبة أداؤه - وشرح الآلات والأدوات المستخدمة حين أداء ذلك .
- ٧٧ - هل توجد قطع خاصة تؤجر لمناسبات معينة ولا يبيعها صاحبها . ما هي هذه القطع ؟ (اشرح ذلك شرحاً وافياً مع تسجيلها إن أمكن بالرسم والصورة) .
- ٧٨ - ما سبب ذلك . هل لندرتها . أم لارتباطها بمعتقدات خاصة ؟
- ٧٩ - من صانها القديم ومناسبة صنعهما ؟
- ٨٠ - هل توجد عليها نقوش خاصة متميزة أو كتابات لها قداسة معينة ؟
- ٨١ - هل توجد عند الفخري قطع قديمة وأخرى حديثة مصنوعة على شكل وبطريقة القطع القديمة ؟
- ٨٢ - لماذا يحتفظ الفخري بالقديمة . ولماذا ما زال يصنع القطع الحديثة على شكل القديم ؟
- ٨٣ - هل توجد أسرار في المهنة لا يوبح بها الفخري ؟
- « على الباحث أن يحاول أن يعرف شيئاً عن هذه الأسرار ولا تكون موضع نشر بل يحتفظ بها في أرشيف المركز أو جهة عمله كسر أيضاً . فمن مسئولية العمل الميداني أيضاً الحفاظ على الأسرار التي يوبح بها الراوي إذا اشترط ذلك » .
- ٨٤ - هل توجد عبارات ومصطلحات عمل خاصة لا يفهمها إلا أرباب المهنة - ما هي وما دلالاتها (يحرص الباحث على التعرف على هذه المصطلحات ليستخدعها هو أيضاً في حوار مع مصادر معلوماته في البحث الميداني . ويحرص أيضاً على عدم نشرها إذا طلب الرواة منه ذلك) .
- ★ فمسئولية العمل العلمي تتطلب أيضاً عدم إفشاء أسرار المهنة التي يحافظ عليها أصحابها . كما أن من مسئولية الباحث الميداني عدم الاضرار بالرواة - بأي شكل ما - حتى ولو عن غير قصد . لذلك لابد وأن يوضح الباحث الميداني بشكل واضح وصريح في بعض الفقرات التي لا يجوز نشرها ذلك الحظر . حتى يتبين الباحثون الذين يتناولون هذه المادة في دراساتهم تلك الملحوظة فلا ينشرون ما لا يجب نشره ، بل يكتفي باستخلاص المادة العلمية تبعاً لطبيعة كل بحث .

ونظرا لأن البحث الميداني عن فن وصناعة الفخار يجمع بين المعرفة النظرية والتطبيقية ، كما ترتبط مواد البحث نفسها بمجالات مختلفة من الدراسة الأدبية والتاريخية والفنية التشكيلية فمن الأفضل أن تشترك مجموعة من الباحثين في جمع مواد هذا البحث مع تنوع تخصصاتهم في فروع الثقافة ، والمأثورات الشعبية . حتى تكتمل جوانب البحث بشكل كامل ، وباعتبار أن الفخار من أقدم المواد التي استخدمها الإنسان في حياته اليومية مثله في ذلك مثل الحصى الذي يعتبر أيضا من أقدم الحرف التي اصطنعها الإنسان .





الفولكلور ومشكلات الخزف المصري الحديث

د. هاني جابر

في تلويح فن الخزف والمودون الشعبي التقامات كثيرة باعتباره فنا يرتكز بشكل أو بآخر على التجربة العملية ، وعلى الخبرة الحرفية والذهنية للفنان الشعبي . وخصوصا في المجال التطبيقي وتجريد الوحدة الزخرفية . لأن هناك في الحفيلة اندماجاً من الفنان مع ميول قومه الدوقية والعقائدية والمعرفة والموروثة . ولأن ثمة من يرى من الخزافين أن الاستلهام من عناصر شعبية ضرورية لما تمثله هذه العناصر من مكانة في حياة الفنانين العملية ، أهم بكثير مما شغلهم به عناصر أخرى في الطبيعة لذا جاءت التأثيرات الشعبية في التشكيل الفني في صلب البناء العضوي ، لتضيف إليه أبعاداً بيئية إلى حد كبير يمكن تمييزها بشخصيتها المصرية .

عن الاهتمام باختيار العينة ودراستها كاسلوب تشكيل ونمط تقليدي وكصناعة وكنواج جمالية ، ذلك لأن لكل هذا في الفن الشعبي شمولية ووحدة وتناسق . وبطبيعة الحال ، هذا الأمر يدفع إلى الخلط بين مفهوم المعاصرة ، وأهنية الموروث في أشكالية التواصل في الخزف المصري المعاصر ، عندما يبحث الفنان عن صيغة مصرية للبناء الفني شكلاً وموضوعاً ، فبالموروث الشعبي فقط نستطيع أن

وعلى الجانب الآخر من هذا الفن ، ثمة من يرى أن الاستلهام في الفن الشعبي يتم في نقل المعارف الشكلية الموروثة في الانتاج الفني من فترات تاريخية مختلفة أو بيئة متنوعة ، وقد وضع ذلك في اتجاهاتهم العملية حين اهتم بعض الفنانين أكثر بالمظاهر التراثية ، ورصدتها ، وتقليدها دون مراعاة للتغيير الزماني ودونما النظرة الموضوعية للظاهرة الشعبية ككل وخصائصها الحرفية والوظيفية ، وانصرافاً منهم

بوسط معيشي ، كما أن انتاجها يلبي احتياجات
امزجة وذوق المجتمع .

(د) المنتج الخزفي في مرحلته النهائية اقرب
الى النفس الانسانية واكثر شعبية من نتاج اى
فن آخر .

(هـ) المنتج الخزفي له عدة وظائف معنوية ،
وفى الوقت ذاته يمكن للفنان أن يحتفظ بالقدرة
على الابداع والتشكيل فى نطاق مفهومه للحرفة
ككل .

٢ - أما القسم الثانى من المعروضات فقد جاءت
الاعمال فيه صدى لمنتجات تاريخية طرازية
دون مراعاة للتأثيرات الوافدة المتشابكة . لقد
ورتنا الكثير من ثقافات الماضى ، فان تأثير
البيزنطية والمغربية والبنغالية والبنغالية والشام
وغيرها فى اطار الثقافة والحضارة الاسلامية ،
وبالتالى فى عدة حرف مصرية منها حرفة
الخزف ، انما هو امر معروف جدا ، بحيث يحتاج
من الفنان أكثر من مراجعة وتدقيق عند اختيار
الاسلوب ومواده . وعلى الرغم من المحاولات التى
يذلها الفنانون فى اعادة التشكيل لتناسب الاعمال
فى النهاية الى أسسها ، الى جانب ادعائهم
المستمر بأن أعمالهم تمت لشجرة الفن الشعبى .
فان هذا التصرف بشقيه قد أفقد الانتاج توازنه
وكيانه ، وساعد على الانحراف إلى الفن ، حيث
ضاعت فيه معالم الحدود بين ما هو تاريخى وما
هو موزون .

ومنذ أن تصاعدت نزعة النزوح الى التراث ،
والبحث ، وتاصيل الهوية المصرية فى الفن ،
اتجه عدد من الخرافين الى عصر أحمد بن طولون
ينهلون منه كل ما يتصل بفن الخزف فى تلك
الفترة ، فظهرت منذ فترة أنواع عدة اصحاب الخزف
ذو البريق المدهنى ، والخزف ذو الزخارف
المحفورة والبارزة على سطوح الاواني ، وأصبح
الخزاف المصرى يهتم بتلخيص الانماط والأشكال
المعمارية الاسلامية ودمجها فى البناء الخزفى مع
استخدام الحشط العربى المجرد والبندسى مع
استعمال المينا والأكاسيد المختلفة ، ليضيف على
أعماله نوعا من القصد يوحى بتأثره بالتراث .
وفى الحقيقة كان على الفنان أن يتجه فى تحديد
بعض الحقائق المتعلقة بالأصنفاة ، والمتعلقة

لتحقق محاولات تعميق المعارف الحرفية ، وترسيخ
رؤيتها الجمالية ، لكي تحصل بعدها على بعض
الخصائص الذاتية والاتجاهات النوعية ، وهى
ما تعرف فى الوراثة بالنوع . أما فبالمعاصرة
فاننا ندفع بالعمل الفنى الى الكشف عن درب
ممتد بين الموروث الشعبى والمنتج الفنى ، وذلك
أيضا بالانتخاب للفترة التاريخية المعروفة بتراتها
الفنى .

ولأن الابداع الفولكلورى فاعلية مادية ، فان
التقارب بين الفن والموروث الشعبى ، قد فرض
حضوره فى معرض « الخزف المصرى المعاصر »
الذى أقيم خلال شهرى فبراير ومارس ١٩٨٨ ،
واشترك فى عروضه حوالى ثلاثون خزافا ، مما
أثار عددا من المشاكل المعاصرة حول مستقبل
فن الخزف فى مصر ، وقضية التطوير والتحديث ،
ودور الموروث فى العمل الفنى . ولكى نستطيع
الاقتراب من المشكلة وقضيتها ، علينا أن نتصور
تقسيمات ثلاثة للمعروضات داخل المعرض وهى :

أولا : قسم من المعروضات حافظ فيها أصحابها
على فلسفة المهنة من حيث طبيعة الحامة وتأثيرها
على الشكل المطروح ، ووظيفة المنتج . وهنا
يجب اثاره مشكلة الاستهلاك من الفن الشعبى ،
حيث وظفت فى الانتاج كخلفية قوية ، تحقق
معها فى الاعمال الفهم الحقيقى المدروس للموروث
الشعبى بمقدرة رائدة انعكست على
اختيار الموضوع وملائمته مع طبيعة الحامة .
وبناء على ذلك فقد جاء البناء التشكيلى للأعمال
مصرى الصياغة .

وفى الحقيقة نجاح هذا القسم قد يتطلب من
الفنانين ، انحيازا كاملا لكل ما هو شعبى ،
ويتطلب أيضا وعيا بالظاهرة الفنية ومشكلاتها .

نلخص ذلك فى النقاط التالية :

(أ) حامة الخزف هى إحدى الخامات الوسيطة
القادرة القادرة على التعبير عن شخصية البيئة ،
ووصف طبيعتها ، ونوعية مجتمعتها .

(ب) حامة الخزف هى الحامة ذات الطبيعة التى
تفرض على الفنان شكلا واسلوبا يتلقى معها ،
كما أنها حامة كتبت لنفسها تاريخها .

(جـ) مهنة الخزاف تاتى بانتاجها دوما انعكاسا

بشخصية الحزف المصرى وسط دوامة الاقتباس والتقليد .

وفى الواقع أن ما ينقص العروضات بهذا القسم ، هو أولا : الوسيلة القادرة على كشف الجزيئات البلورية التراثية الأساسية ، ثم إعادة صياغتها بأساليب التفكير والشمسور المصرى الصاف . والملاحظ فى كل هذا أن موضوعا هامشيا من الناحية الشكلية يجىء فيحل محل الانتاج الموضوعى الرئيسى التاريخى . وذلك لأن الفنان هنا يستخدم الوسيلة ، أيا كانت أهدافها ، كواسطة بينه وبين الجزيئات الفنية التراثية . فمعتدئ يشعروا بنوع من التناظر بين عمله والمنتج التاريخى . وهذه الواقعة انما تعنى أن هذا النوع من الانتاج فى مازق ، حيث يأتى غير متكامل من الناحيتين الموضوعية والجمالية ، لأن هناك افتعالا وتكلفا فرضا على المنتج المعاصر .

٣ - أما القسم الثالث فقد اعتمد فيه اصحاب العروضات على التجريب باستخدام تقنيات مختلفة ، واضافات كيميائية من الأكاسيد ، مستفيدون فى ذلك بكل الخبرات السابقة لتاريخ الصنعة من العصور البدائية الى النهضة الحزفية فى العصور الإسلامية ، مع الاستفادة بكل الامكانيات التكنولوجية المعاصرة .

كل هذا ، بالطبع ، يذل عن نظرة الفنانين لأهمية الانتاج الحزفى ومحاولة الوصول به الى قيمة عالية فى الصنعة ، ورغبة منهم فى مسايرة العلم وتطوره وتطبيقه على هذه المهنة .

وقد يرى الكثيرون أن هذا الدور وهذا النوع من الانتاج الفنى ، انما هو بلا شك ، دور متعال متعاطف ، وأنه يقف عند حد « المعلقة » وإبراز العضلات والنواحي الأكاديمية والدراسية . ويرون أيضا أن الصنعة ذاتها - بما كشف عنها - لا تحتاج الى كل هذا التجريب ، وإلى كل هذه الدراسات . ولكن الرأى المتخفف والعالم بقدر هذه المهنة كفن وحرفة ، يحاول أن يقصر هذا الهجوم بأنه رأى قد يكون أكثر سطحية من الهجوم نفسه للاعتبارات التالية :

(١) أن التجربة والدراسة يعتبران أن تاريخ المهنة وترقيتها هو بمثابة التجربة الأصيلة ، وهى تمتد القوة المحركة والدافعة لاستمرار المهنة .

(ب) أن اصحاب هذه العروضات لم يطلقوا

على أعمالهم نتاج شعبى . ومع ذلك - وبالرغم من هذا - فانه من الواضح أن هناك جهدا من الجميع فى البحث عن نغمة حديثة ترتبط الى حد كبير بالتجربة الممتدة لهذا الفن ، ولذلك فاعمالهم جاءت فى تناسق موضوعى تحقق من خلالها مشاركة حقيقية بين العلم الحديث والتاريخ والخبرة بشقيها المورد والمصادر . حتى كادت هذه الأعمال أن تضع أمامنا حللا إيجابيا للمشكلة المزمنة الخاصة بإمكانية حدوث تواصل ابداعى حقيقى .

تبقى بعد ذلك ، أمام مهنة الحزف المصرى الحديث ، مشكلة علاقته بالفولكلور وتحديد شكل هذه العلاقة . ولو أعصنا النظر فى موضوعنا هذا سيتجلى حرصنا على التفرقة بين المآثور الشعبى والتراث التاريخى . الواقع أن أكثر المشتغلين فى مجال الابداع الفنى لم يهتموا كثيرا بالتفرقة بينهما . ذلك لأن علم الفولكلور لحداثته فى بلدنا كان مخصصا لدراسة الأدب الشعبى وفنونه ، وكان « التشكيل » والثقافة المادية يدرسآن فى إطار التربية الفنية ، أو تاريخ الفن . وذلك من خلال أعمال تاريخية حرفية وبنائية . وهكذا انقلب تفسير الفن الشعبى على أنه دراسة تاريخية ومتخفية ، أو مخلفات انسانية ، وعلى أن كل أثر قديم يعد شعبيا .

ومذ أن لجأ الفنان الدارس الى الاستلهم من التراث كانت رؤيته فى البداية رؤية اجتماعية ، وفلسفة سياسية ، فكان أن تخبط فى تحديد بعض الحقائق المتعلقة بالمآثورات الشعبية ، والتي تكفلت بها بعد ذلك الدراسة الجادة لعلم الفولكلور من خلال ثلاثة مبادئ رئيسية وهى المنهج - والرصد - والتحليل .

وهكذا تعود أهمية الفولكلور فى حدود معاييره التقليدية أو التجريبية ، لتعنى الفنان على الاستلهم بدرجة عالية من المرفة ، انعكست بالطبع فى القدرة على اختصار العينة الشعبية الأصيلة عن دونها من السينات الانتاجية الأخرى . وأيضا أمكن تحقيق نظرة متسقة بين الفنان وأدواته وانتاجه ومعارفه .

هذا الاعتراف بضرورة النظرة والرجوع الى مبادئ الفولكلور ، هو فى الحقيقة مطلب جوهرى لتحديد مفهوم أعمق عن التطوير والمآثور ، وهذه القناعة بالتطوير فى العمل ، كآمر حتمى ، ضرورة

الدولة ونظمها واحتياجاتها العامة ، وارتباط
فنائها بشعور عام تجاه نظام العصر .

ومن ثم لا يعد من غريب القول أن نقرر أن
التطور في العناصر الإبداعية كان بوجه عام
عملية تكيفية مع التغيرات المستمرة ، ومع تلك
التحديات التي أثرت على طبيعة ونوعية الفنون
من خلال التبادل لا الملامة ، ومن خلال التأثير
المعكس لا الإذابة . وبهذا يمكن تصنيف واقع
الفنون وأشكاله إلى :

(أ) فنون الفطرة والبيئة : وهي فنون نبحت
عن الجماعة وتنبع منها لتمثلها كتيبة معروفة
المعالم ، محافظة ، في خصائصها ، على تقاليد
حرفية متوارثة .

(ب) فنون الطراز والاحتكاك الحضاري ، وهي
فنون متطورة ، تعتمد على نوعية الثقافة المتغيرة ،
والنظرة الجمالية المتغيرة ، فن تحضر وحضارة
دون الاهتمام بالصبغة البيئية أو النظرة
الاجتماعية .

وفي إطار هذا التصنيف يمكن أن نكتشف من
واقع التجربة أن هناك كثيرا من التناقض بين أ ، ب
في أزمته تاريخية مختلفة ، يتضح خلالها قوة
ما نسميه بتأثير الثقافة الشعبية على الثقافة
المتغيرة :

والحديث عن تباينات الفنون ، يدخلنا في
صميم مشكلة الخزف المصري الحديث ، فحرفة
الفخاريات باعتبارها من أقدم الحرف التي مارسها
الإنسان في كل مكان قبل تعرفت على فترات
متفاوتة لكثير من التطوير انعكست آثاره على
شكل الانتاج ، ففي مصر الحرفية في هذه الحرفة
نجد أنها ارتبطت ارتباطا عضويا بالمصريين عامة
من حيث توافر الحامة ، إلى جانب المنظر العائلي
المرتبط عند المصريين بهذه الحامة ، ولا نبالغ في
القول حين نذكر أن هذه الحرفة قد كشفت ميول
الإنسان المصري الإبداعية ورويته الجمالية وبصمته
الفنية الفريدة . وأضافت بعدا وجدانيا على
انتاجه بالرموز والإيهامات الشعبية والتجريد
الخطي والزخرفي .

وقد يبدو للبعض أننا قد بالغنا في تقدير
أهمية الحرف كحرفة على حساب عملية الإبداع
فيها ، ولكن هذه المبالغة في الحقيقة لا تكاد تعدو

نصاحب الأشكال الفنية وتمهد الطريق أمام
الفنانين لإنتاج أعمال جادة تتسم بالتكامل في
ميدان المعاصرة والتأثير الشعبي .

إن الفصل بين مبادئ الفولكلور والتطوير في
العمل الفني ، يعني الإبقاء على النظرة التقليدية ،
التي ترى أن كل إنتاج حرفي يتميز بالقدم هو
عمل شعبي ، وقد يؤدي الإغراق في هذه النظرة
إلى تشعب المفاهيم ، وإلى احتواء الفولكلور على
عناصر وعيقات لا تمت لمبادئه بصله . وفي
ضوء هذه الاعتبارات نبين أن التطوير أضاف
إلى الإبداع بعض الخصائص الحرفية والتشكيلية
على من العصور لم تكن أمورها واردة من قبل ،
حيث يده الإبداع بسيطاً في غايته ثم أخذ طريقه
نحو التكامل في تدرج يتجلى في النمو النوعي
والكمي . إلى جانب أن نمو المعرفة الحرفية ،
وتنوع أدوات الخلق الفني ، وظهور أنظمة إدارية
وطبقية جديدة ، إلى جانب التشعب الثقافي
والاقتصادي والعسري ، كلها أمور ساعدت
على خلق أنماط جديدة من الفنون تعبر عنها
وتلبي احتياجاتها ، وكان لفن الخزف أن يتأثر
بكل ذلك .

أخذ التطوير صورا متعددة تولد عنها تباينات
في أشكال التعبير في الفن الواحد ، وفي الحرف
الواحدة أيضا ، وكان من أبرز نتائجها تعدد
أشكالها ، وتعقد عملياتها إلى جانب نشوء
مسارين محددين في واقع الانتاج الفني :

أولهما : طلت فنون النخسة ، في صيرتها
الأولى ، وثيقة الصلة بمناخها ، وبطبيعة تكوينها
وأهدافها ، وبمحدداتها المعروفة وطبيعتها الإبداعية .
في إطار ما يسمى الفنون البيئية ، والفنون
الشعبية ، هذا بعد أن اكتسبت تواجدها الثقافي
ونحقت فيها ظاهرة الأصالة .

ثانيهما : انبثقت من التطوير نوعية جديدة
من الفنون تتميز بالدينامية والاستجابة لحركة
المتغيرات الثقافية والأشكال الحضرية ، ومع
حركتها المستمرة - هابطة صاعدة - تشكلت
أشكال فنية لها معايير مختلفة عن المعايير الفنية
لفنون وحرفة المسار الأول . إلى جانب أن هذه
النوعية ارتبطت أكثر في وجودها بصورة دائرية
منظمة للمسار الاجتماعي التاريخي بمفهوم

الحاجة ، فكان تقليديا في أشكاله واعيا بوظيفتها لدى الجماهير .

ما تحدث في مصر ، حدث أيضا في اليونان عندما فرض على مساحة التطوير الطبيعي لحرفة الخزفيات نوع جديد تتطلبه امكانيات الحضارة بها في حوالى القرن الـ ٥ ق م وهو طراز تميز بالدفقة المتناهيّة والرقة المخططة والامكانية الفنية العالية القادرة على الرسم والتلخيص والتشكيل ، وأيضا على التناغم اللوني الموظف بالإكاسيد المحددة اللون ، وقد أطلق على هذا النوع الخزف «الاتيكي» ومع الوقت ظل هذا الانتاج يرمز الى الشخصية اليونانية فكريا وحرفيا ، والدارس لهذا الفن يجد أن صانعيه قد استفادوا جل الاستفادة بالخبرات السابقة للحرفة في البناء الفني واسلوب معالجة الحامة ، ومع البحث عن فلسفة العصر الجمالية وما تتطلبه من مثالية الإيقاع والتشكيل . وهذا الأمر وحده كفيلا بأن يجعل العمل الفني معبرا عن جنسيته . على الرغم من انفصاله عن الشعبية . وهو أمر لم تدركه حتى الآن أغلب الأعمال المروضة في المعرض بالنسبة للخزف المصرى الحديث .

وفي ذات الهدف ، هناك مجال حرفي آخر يتبدل في المأوى الشعبي والعمارة وفنونها المعمارية . فقد انتقلت من مجرد حرفة بسيطة هدفها المأوى وخدماته الى أهداف أوسع بتجديد أكبر للغايات الانتاجية ، ومن اداه بسيط نفعي الى وظائف متعددة واشكال متنوعة . ومن استغلال الخامات البنية الى امكانيات صلبة ومتعددة . ومن مرحلة البناء الذاتي الى البناء بواسطة البنائين والحرفيين ، ومن شكل فطري الى تخطيط هندسي علمي . وبناء على تلك التحولات تشكل عدد من الطرز المعمارية عبر قنوات ثقافية ومتطلبات دينية وسياحية وعسكرية ومعيشية ، كالمعابد والمسارح والملاعب ، كما جاءت في الحضارات القديمة وعمائر الثقافات القديمة . أيضا ، الى جانب ما تتضمنه تلك العناصر جميعها من فنون المحمار ، ومن روائع الانتاج الحرفي والزخارف . وعند دراسة أى أثر من آثار هذا النوع من الانتاج، نجد أنه تأثر بأثر القليل من الاشكال المعمارية الشعبية ، وفي الوقت ذاته استغل كل الامكانيات الواردة في كل لحرف

المظهر ؛ فالواقع أن فن الخزف انما يعنى عدم امكانية فصل الابداع عن الحرفة . هذا الفن بدا مع تكون الثقافات الأولى في نقادة ٢٠١ - البدارى والمعادى - طره - التبنين - ديراناسا - ممرمة بنى سلامة - الفيوم وغيرها . ومع تلك الفترات تمت انتاجات متنوعة في الاشكال والأغراض منها الفخاريات ذات الأسطح المتنوعة ، والرسومات المتدرجة ، والاشكال المركبة ، كما ظهرت فيها أنواع مصقولة بألوان سوداء وحمراء ، الى جانب استخدام وسائل تعتبر قمة التكنولوجيا في عصرهم قياسا بما هو مستخدم الآن في هذه الحرفة . واستمرت هذه الحرفة قوية مرتبطة بالشعبيين ، الى أن تعرضت لمواجهة مع الثقافات المستمرة ، ففي العصر التاريخي (الفرعوني) تراجعت نتيجة لاستخدام خامات أخرى تناسب مع الأهداف الجديدة للمعتقدات الدينية ، ثم أعيدت الى شعبيتها بعد ذلك بتأثيرات فارسية وأغرورومانية ، ومع الصور المسيحية أعيدت صياغة كل التأثيرات التى أدخلت على هذه المهنة مع النمط البيئى لكل اقليم . حتى ظهرت أنواع جديدة من الفخاريات تحمل لمحا مصرىا شعبيا بكل ما يعنيه هذا الوصف ، وكان الفضل في ذلك للخزاف المصرى .

ومع العصور الاسلامية تقدمت هذه الحرفة تقنيا عظيما من حيث الصنعة ، واختيار الخامات غير المحلية ، كما تعددت استخداماتها وأشكالها، وظهرت معها نماذج جديدة بأيدي حرفيين مصريين وأجانب ، فكان هناك تأثيرات صينية وإيرانية وعراقية ومغربية ، وأيضا تركية وبلغارية . كما تخصصت بعض البلدان المصرية في انتاج هذه النوعية الجديدة من الفخار والخزف في القسطل وأيوان وأسيوط والفيوم والاسكندرية ، وكان أهم ما اكتشفه الصانع المصرى هو تطبيق أسلوب المنمنمات الزخرفية بالنقش الغائر والبازر ، وأيضا أتجه نحو الزخرفة المفرغة الدقيقة كشغل الدانتيل ، وكان للمنفسة الحرفية بين صناعة الزجاج وتشكيل الخزف أثره الكبير على تطوير حرفة الخزف .

والتناول لانتاج تلك الفترات يكتشف اختلاف المفهوم الانتاجى الحضارى عن المفهوم الانتاجى الشعبى الذى استمر في ابداعه حسب ما تقتضيه

أهدافا لعبادة خرافية • ويضيف ريد : تعتبرها كتابع لعملية طبيعية تاريخية للتطور انطلاقا من الطقس ومن خلال الانفعال الشعوري والمعتقد الايماني بحثي العقلانية •

وبعد • • لعل هذه الحقيقة الواضحة ، في مسار ثنائية الفن الواحد ، تؤكد على تنقية العينة الخزفية ، لأن نتائج هذه الحقيقة هي أكثر الظواهر تعقيدا أمام الخزافين في كافة أشكالها ، فالذي ينطبق على الموضوع الشعبي ينطبق أيضا على مفهوم التواصل في العمل الفني ، حين يقع بعض الفنانين في تصورات غير محددة عند تطبيق مادة الاستلهام الشعبية •

الشعبية من نماذج مختلفة ، ولكن بصياغة أخرى • وأسلوب مختلف حتى يتواءم مع الهدف ومع الوظيفة المتضمنتين بعيدا عن الأنماط التقليدية ، ويؤكد ه • ريد على هذا المعنى بقوله : إن طيلة مدة العهد القوطي قد خلقت التجربة التجريدية الخالصة ، مثل شجرة عيد الميلاد مع تماثيل متوهجة ورسومات زيتية وشبابيك الزجاج المعشق • ولكن يوجد تقسيم واضح ، يوجد في الواقع تناقض حاد بين هذين النوعين في الفن ، الهندسة المعمارية على أهميتها المقصورة على فئة قليلة فقط ، والتي تدرك بصورة غامضة من قبل الشعب ، والفنون الثانوية التي كانت أيضا فنونا شعبية ، والتي كانت غالبا - بشكل عملي -



الرقص الشعبي

والعنصر الأساس

سمير جابر

إن الرقص الشعبي ليس مجرد بنية عقلية ، ولا مجرد تشكيلات يؤديها الممارسون في بيئتهم بلا هدف أو معنى .

لقد أصبح الرقص الشعبي علما ، له كل مواصفات العلوم الانسانية الأخرى ، وتعددت مناهج دراسته ، وتباينت الأبعاد التي تختص بتحليله وتفسيره ، تقام له الندوات والمؤتمرات في كل أنحاء العالم ، حيث يخرج لنا الباحثون والدارسون - كل يوم - بشيء جديد .

في الوقت الذي تبرز فيه تيارات عدة - في مصر - تفرض نفسها على حياتنا الثقافية ، تؤكد أن الرقص الشعبي هو تلك السلعة الرائجة التي يزوج بها في كل مناسبة ، وعند هذا الحد ينتهي ويتوقف مفهوم الرقص الشعبي .

في مثل هذا المناخ ، تصبح الرؤية العلمية للإنجازات الفكرية ، والوقوف عند أهم الأبعاد العلمية للرقص الشعبي من حيث الدراسة والتحليل ، هي الدعامة الوحيدة المتبقية لنا حتى تستمر - بوعي - رحلة الألف ميل .

إن الاتجاهات العلمية التي تختص بدراسة الرقص الشعبي تتلخص إلى حد ما في أبعاد ثلاثة :

أولا : البعد الخاص بالدراسة المورفولوجية «Morphology» ، وهذا يختص بدراسة الصور والأشكال الخارجية للرقصة الشعبية ، من حيث شكل الحركة وتنوعاتها ، والأشكال المختلفة للتكوينات .

وهذا النوع من الدراسة يعتبر من الدراسات الأولية التي تقوم عليها دراسات أخرى .

ثانياً : البعد الخاص بالدراسة الوظيفية «Function» ، وهو يختص بدراسة الدور الذي تلعبه هذه الرقصة الشعبية في بيئتها ، ووسط ممارستها . وهذا النوع من الدراسة يتيح لنا فهم الرموز والطقوس التي يتمسك بها هؤلاء الممارسون ، خلال ممارساتهم لرقصاتهم .

ثالثاً : البعد الخاص بدراسة الرقصات الشعبية عن طريق دراسة الأجناس البشرية «Ethnology» ، وهذا النوع من الدراسة يتيح لنا فهم التداخلات العرقية البشرية التي - قد تكون - حدثت على هيئة الجماعة الشعبية ، سواء عن طريق الهجرات أو الغزوات أو التجارة أو التجاور .

هذه الأبعاد الثلاثة - مجتمعة - تصل بأبحاثنا الى أعماق غاية في الجدية ، فهي تتيح لنا لقاء الضوء على جوانب غدة تتجاوز القشور الى .. الجذور .

ولكن ... ماذا عن العنصر الأساس ؟

هذا ما أود تقديمه - خلال السطور القادمة - فينذ عام ١٩٢٨ م ، حين قدم لنا الفنان المبتكر ، مصمم رقصات الباليه « فان رودلف لابان » طريقته في تدوين الحركة (١) ، أخذت هذه الطريقة في الانتشار حينها ، ومع مطلع الخمسينيات كان أسلوب لابان في تدوين الحركة قد شجّد حماس المتخصصين والهواة على السواء .

ومع بداية الستينيات استعان بها المتخصصون في الرقص الشعبي في تحليل وتدوين وتصنيف الرقصات الشعبية ، وقبل حلول السبعينيات كان هذا النوع من الدراسات قد استقر ليصبح أحد أحدث المناهج في دراسة الرقصات الشعبية .

يعتمد هذا البعد الجديد من الدراسة على تدوين حركات الراقصين والمؤدين في البيئة ، بمختلف تنبعاتها ، ثم يأتي بعد ذلك دور استخراج أهم الوحدات الحركية Motives لهذه الرقصة (وهناك منهج خاص لاستخراج هذه الوحدات) ، ومن خلال عقد مقارنات بين هذه الوحدات وغيرها ، يمكننا استنباط الكثير من الفروق ، التي قد لا نتاح لنا بغير أسلوب التدوين .

اذ أن الوحدات الحركية تشكل العامل الأهم في تعريف أنواع الرقصات الشعبية المختلفة ، وعلى هذا فان تشابه الوحدات الحركية قد يربط بين رقصات مختلفة عن بعضها من حيث تركيبها ، كما أننا قد نجد - كذلك - رقصات متشابهة في تركيبها ، غير أننا عند تحليلنا لوحدها الحركية قد يلغى هذا التشابه

لهذا فان الصفات التركيبية للرقصة لا تمد عاملا عادلا في تحديد أنواع الرقصات، ومن ناحية أخرى فان العامل الأقل تغيرا والأكثر ثباتا - لرقصة ما - هو « الوحدات الحركية Motives » التي تكون العناصر الأساسية في بنية الرقصة الشعبية سواء من حيث التكوين أو الشكل العام .

عرب الشرق وعرب الغرب

دراسة ميدانية

لقد جاءت تلك التسمية بعد الهجرات التي أعقبت الفتح الاسلامي ، حيث قام العرب بهجرات من الجزيرة العربية متجهة الى وادي النيل وشمال غرب إفريقيا [ليبيا - تونس - المغرب - الجزائر] .

ومنهم من استقر هناك ، ومنهم أيضا من عاد ثانية - بعد أجيال طويلة - الى وادي النيل ، وانتشر فيه ، واستقر جزء كبير منهم في مرسى مطروح والسلوم والعامرية والفيوم ، ومنهم من عبر النيل ليستقر في مناطق متفرقة بالشرقية . عرف هؤلاء باسم « عرب غرب » .

أما العرب الذين هاجروا من الجزيرة العربية الى شبه جزيرة سيناء واستقروا بها ثم نزح بعضهم الى وادي النيل ، ويعيش جزء كبير منهم في الصحراء الشرقية يعرفون باسم « عرب شرق » .

لقد قمت بدراسات على غناء الرقص عند عرب الغرب المقيمين بالسلوم والعامرية ومرسى مطروح والفيوم .

كما قمت بالدراسات نفسها على غناء الرقص عند عرب الشرق المقيمين بمنطقة بحر البقر ، والمقيمين بجزيرة سوسعود مركز الحسينية ، وكذلك العرب المقيمين في قرية عرب البياضين - مركز بلبيس .

وهذا الفريق الأخير (البياضيين) هم من عرب الشرق الوافدين الى المنطقة من الجزيرة العربية والمستوطنين في سيناء ومحافظة الشرقية .

ان أصل هؤلاء العرب من قبيلة « قريش » و « البياضيين » هم أول قبيلة عربية تنال شرف طلاء « الكعبة الشريفة » ، ولهذا الحدث الكبير سميت بقبيلة « البياضية » .

حضرت قبيلة عرب البياضية الى مصر منذ أوائل الفتح الاسلامي ، ثم استقرت في سيناء وكانت تعمل بالرعي ، ثم بعد ذلك بدأت بالهجرة الى وادي النيل والدلتا - أي المناطق الزراعية - وذلك للعمل بالزراعة .

أي أنهم انتقلوا من التجارة - قديما - الى الرعي ، ثم بانتقالهم الى منطقة وادي النيل استقروا ليعملوا بالزراعة .

ان أهالي عرب البياضية الحاليين استقروا في تلك المنطقة منذ حوالي ١٥٠ سنة وقد بدأ عملهم بالزراعة منذ القرن الحالي ، ومنهم - أيضا - من يقيم في منطقة [الجردة - التجيلة - بير عبد] بسيناء .

السامر عند عرب الشرق

يقام السامر عند عرب الشرق منذ اعلان « الوهبة » أى الخطبة ، أى منذ ان تهب العروس نفسها للعريس الذى يقبل « الهبة » وذلك على لسان الوكيلين - الوالدان عادة - وأمام الأهل والأقارب .

وتستمر افراح السامر الى عشرة أيام وأحياناً الى خمسة عشر يوماً ، والجدير بالذكر أن السامر قد يقام أيضاً للاحتفاء بقدوم ضيف .

البوشان

يقف الرجال فى شكل نصف دائرة (يتراوح عددهم ما بين خمسة عشر الى أربعين) ثم يبدأ أحدهم بغناء فردى يسمونه « بوشان » وجميعها « بواشين » ، وهو عبارة عن شعر من أربع شطرات ، ويؤدى بتنغيم خاص غير موقع ، وغالباً ما يكون وصف للعروس أو العريس أو الضيف القادم ، تعقبه زغاريد وضرب البارود (أعيرة نارية) فى بعض الأحيان .

مثال للبوشان

يابنت ياشسايله الكوؤ

والكوؤ فضة بيلالى (يتاللا)

تستاهل الحاب ع البوؤ (اللم)

والنوم فوج الملالى (فوق)

✱ ✱ ✱

والله الهوى لاحتى لوح (الفحنى - صابنى)

واحباب جلبى جافونى (قلبى)

وصبحت جارى بلا لوح (أصبحت)

والحبرى دمع لعيونى

وكثيراً ما تحلت مساجلة بين عدد من الرجال يتناوبون فيها غناء البوشان والتغنى بالمحاشى (١) أو بأهل العريس والعروس أو الاحتفاء بالضيف الزائر . وفى مناطق أخرى - مثل بحر البقر - لا يتغنون بالبوشان فى بداية السامر إنما فى منتصفه ، وفى جزيرة سعود ينهون السامر بالبوشان .

وقد يستمر لقاء البوشان نصف ساعة أو أكثر ، وعندما يتجمع الرجال ويتم الاصطفاف ، وينتظم الترتيب ، يبدأ « البديع » بجزء الريدة أو الريدة أى ما يريدونه ، وهو الجزء الثانى من السامر ، حيث يبدأ الرجال بدق الكف والرد على البديع « رايجين نجول الريده » .

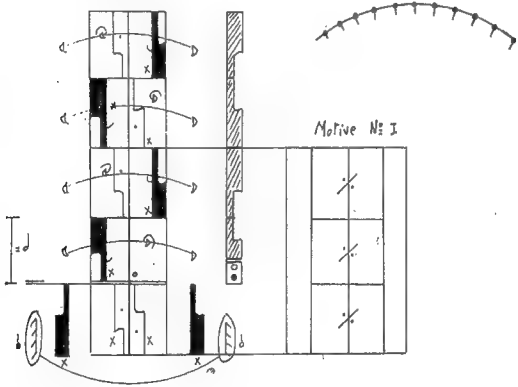
(١) المالحى هو اسم السيدة التى تخرج أمام الصف ، وفى بعض المناطق يسمون الرقصة باسمها « رقصة المالحى » .

(رايحين نجول الريشة) أول كلامي باصل ع النبي الهادي
(رايين نجول الريشة) « مقامه » ومحمد الي مجامه نور الوادي

بهذه الكلمات التي يغنيها « البديع » (وقد يشترك معه بديع آخر يساجله
ارنجال القريضي) ويرد عليه الرجال وهم واقفون في هيئة نصف دائرة ، يبدأ دور
الرقص في الانتظام .

وقفة الرجال تكون بوضع القدم اليمنى للأمام واليسرى للخلف ، وبالتالي يكون
التمايل أماما خلفا مع دق الكف ، وهنا تكون وحدة ايقاع التمايل هي [البلونش]
أما وحدة ايقاع الكف فتكون [نوار] ، أي مع كل تمايل دقتين بالكف (نوتة (١)) .

- تكوين المجموعة أثناء جزء السامر - [الريشة] حركة تمايل الرجال في جزء السامر

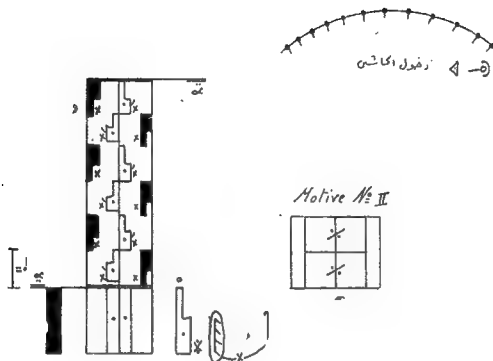


نوتة رقم (١) : دحية

أثناء الريشة تدخل مسيئة واحدة (يسمونها الحاشي) متدثرة بغطاء - ملاءة
أو عباءة - من رأسها حتى منطقة الوسط ، حتى لا يكاد يعرفها أحد ، ممسكة عصا
بيدها اليمنى (١) ، وتكون الحاشي بمثابة القائد طوال أداء الدور (نوتة (٢)) .

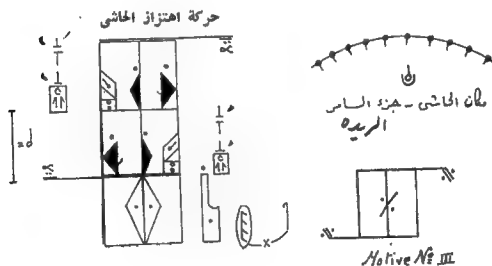
(١) لازالت تؤدي بالسيف بالوصل (العراق) وهي خلال دفاعها ضد من يحاول خلف العباءة يمكن
أن تصيبه إصابة بالغة . وقد رأيتها حينمسا كنت بالوراق مع الفرقة القرمية عام ١٩٦٨ .

حركة دخول الحاشي أمام الرجال



نوتة رقم (٢) : دحية - جزء الريدة

بعد وصول الحاشي أمام منتصف صف الرجال ، تقف أمامهم ومواجهة لهم لتؤدي حركة اهتزاز من الكتفين والرأس على نفقات البدیع والرجال ودق الكف ، كنوع من الدعوة للارتفاع بحماسهم وحماس السامر (نوتة (٢)) .
وهذا الجزء (الريدة) تكون الحركة فيه هادئة والایقاع رتيب (بلونش) وهي تعتبر تمهيدا للجزء الذي يليه (الدحية) .

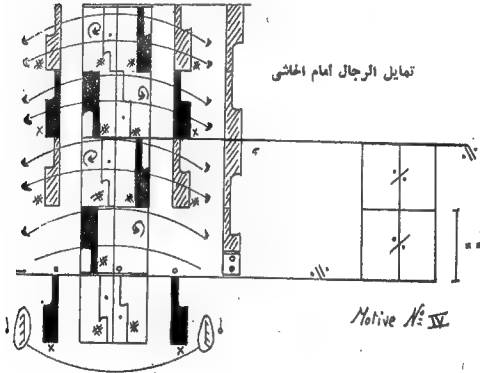


نوتة رقم (٣) : دحية

الدحية هي الجزء الثاني من ذلك الحوار الحرمي الرافض ، حيث يصير الايقاع بالكف أكثر قوة وأكثر سرعة من ايقاع الريدة ، وتزداد حركة التمايل بصورة كبيرة إذا ما قيسست بالنسبة للتمايل الموجود بالريدة * (نوتة (٤)) *

ويزداد التصاق اكتاف الرجال بعضها ببعض ، كما تزداد درجة تمايلهم للأمام كتمبير منهم عن رغبتهم في ملاعبة الحاشي محاولين خطف العباءة التي تغطي بها والتي تمنعهم هي بدورها بإبعادهم عنها باستخدام العصا وذلك بحركة تطويحية تأتي من جهة اليسار وتنتهي جهة اليمين ، هذه الحركة تشبه الحركة التطويحية للسيف *

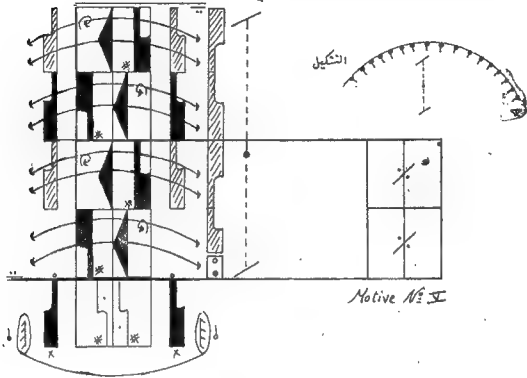
وتتكرر هذه المحاورة بين رجال الصف وبين الحاشي ، بينما تتمين هي الفرصة في هذه الأثناء فتخطف شال أو عمامة أحد الرجال في اللحظة التي يكون قريباً منها : وهكذا حتى يصل حماس الرقص الى الذروة ، فيزداد تصفيق الرجال بحماس شديد ، مع ارتفاع ترددهم لكلمة « دحيو » وهي كناية مشتقة من كلمة «الدح» أي دق الكف .



نوتة رقم (٤) : دحية

أثناء هذا الحساس يبدأ الرجال وهم في هيئة نصف دائرة ، في التحرك يساراً بنفس حركة التمايل (نوتة «٥») محاولين إغلاق الدائرة [تعبيراً عنهم عن محاصرة الحاشي] بينما تقوم الحاشي بمنعهم من إغلاقها وذلك باستخدام العصا ، حتى تحتفظ بالدائرة مفتوحة في شكل القوس الذي تقف هي في مركزه .

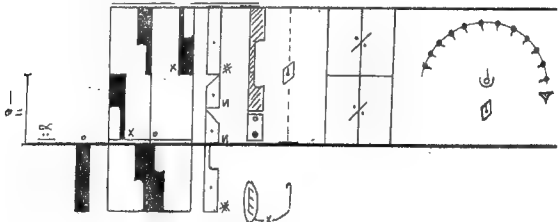
تمايل الرجال وتحركهم حول الحاشي في دائرة



نوتة رقم (٥) : دحية

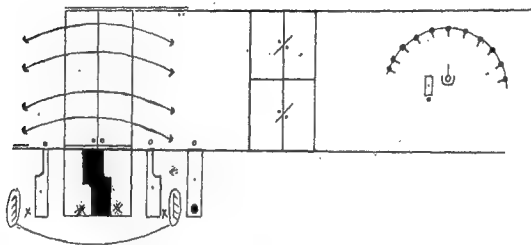
وخلال حركة التمايل الخاصة بالرجال ، تقوم الحاشي بحركة تمايل معاكسة لاتجاه تمايلهم (حينما يتمايلون للأمام تميل هي للخلف نوتة «٦») .

تمايل الحاشي أمام الرجال



نوتة رقم (٦) : دحية

عند عودة الرجال الى مكانهم الطبيعي يقومون بأداء حركات معينة على الحاشي
أن تتابعها بحرص ، فإذا جلسوا القرفصاء وهم يدقون الكف (نوتة «٧») ، عليها
أن تتابعهم هي يجلسوها أيضا القرفصاء وهي مستمرة في أداء الحركات التطويحية
بالعصا فوق رأسها (نوتة «٨») .



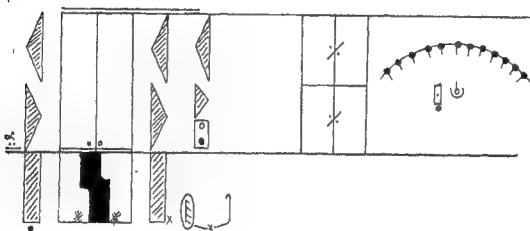
نوتة رقم (٧) : دحية

أثناء هذا الحوار الراقص تتعجب الحاشي العرسة فتخطف شال أحد الرجال
التريين منها - أو عمامته - ، وقد يحدث أن تخطف الحاشي عمامتين أو أكثر ، أثناء
اللعب أو المحاوره .

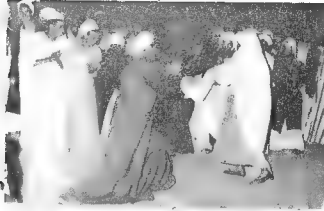
جلوس الحاشي امام الرجال

تدوين الرقصة

Not. VIII.



نوتة رقم (٨) : دحية



وإذا ما أرادوا إنهاء الرقصة - وليس السامر - يقوم أحد الرجال الذين
خطفت عمامتهم في التفنى للحاشى حتى ترد له عمامته ، وهذا اللون من الفناء يشبه
لون البوشان الذى بدأوا به السامر .. مثال

يا بنت يا واخده الشال هاتيه

دا الشال باربع حواشى

سايج عليكى النوى تجيبينه

بفلوس ولا بلاشى

والشخص الذى لا يتمكن من الفناء لرد العمامة عليه اعطاء الحاشى قدرا رمزيا
من المال .

أما في حالة أخرى ، وهى إذا تمكن أحد الرجال أثناء اللعب من كشف شطماء
وجه الحاشى وذلك بخطفه الشال ، هنا يمكن إنهاء الرقصة وليس السامر ، فإذا
أرادوا إعادة الرقصة مرة أخرى فلا بد من تغيير الحاشى ليبدخل آخر .

سيدنا الخضر

في الإبداع الثقافي الشعبي

إبراهيم حلمي

شغلت الانسان كثيرا - منذ الأزل - مسألة الحياة والموت • لماذا يعيش الانسان ؟ ولماذا يموت ؟ ولماذا لا ينهزم مرة واحدة أمام كمات الموت القاسية ؟ وآلاف الاسئلة الأخرى التي طلقت تؤرق منه الذهن وتكده •

وظافت بالفكر البشري فكرة الخلود ، خلود الانسان وتحديه السافر للفناء او الموت • ولم يكن مستساغا أن تعم فكرة الخلود جميع البشر ، لأن كمات الموت لم تتوقف في لحظة واحدة عن التصويب ضد جسد الانسان • فكان لزاما على بني البشر أن يخصصوا فكرة الخلود في آحاد منهم ، وبالتحديد في الصالحين من ذوى الأياد البيضاء الخيرة ، بل وفي آحاد من هؤلاء الصالحين ، كنوع من التمييز والتمايز •

وكان من أبرز هؤلاء البشر الصالحين هو « سيدنا الخضر » •

ذلك الاسم الذي اذا ما ورد ذكره عند الضمير الشعبي المصري قيل على الفور « عليكم السلام » ، اعتقادا بأن « سيدنا الخضر » قد حضر في تلك اللحظة التي ذكر فيها اسمه ، ومن ثم يستوجب ذلك رد سلامه الذي يلقيه على الحاضرين الذين يراهم ولا يرونه (١) •

وقد اختلف المهتمون بشخصية « سيدنا الخضر » في تحديد اسمه وأصله • فلم يثبتوا على شيء محدد يمكن من خلاله التعرف على صاحب هذه الشخصية الغدا بعلامتها الحقيقية • وانما رسمت لهذه الشخصية عدة ملامح تتفق أحيانا ، وتختلف أحيانا أخرى • وهي بهذه الصورة - او بمعنى أدق بهذه الصور المتعددة - لا نجد لها في موضع واحد ، بل نجد لها تتناثر هنا وهناك موزعة بين صفحات كتب قصص الأنبياء ومناقب الأولياء ، والسير والحكايات الشعبية •

(١) أحمد أمين - « قاموس العادات والتقاليد » - ص ١٦٣ - مكتبة النهضة المصرية - الطبعة الثانية •

بدون تاريخ •

الأولياء الصالحين في بني إسرائيل ، على الرغم من أنها جميعا لم تثبت لها على حقيقة ثابتة ، ولم يقطع في ذلك برأى واحد .

وسواء أكان « سيدنا الخضر » نبيا في بني إسرائيل ، أو وليا من أولياء الله الصالحين ، أو قائد جيش ، أو أميرا من سلالة ملكية فالحقيقة الثابتة - برغم الاختلافات الكبيرة في تحديد شخصيته - أن الإبداع الثقافي الشعبي قد تمخبر له أن يكون

ولو أننا تصفحنا - مثلا - كتاب « قصص الأنبياء » للشعلبي سنجد في فصل ذكر جمل من اختيار الخضر - عليه السلام - وأحواله يخبرنا بأن الخضر اسمه « بلييا بن ملكان بن عامر بن شالح ابن أرفخشذ بن سام بن نوح عليه السلام (٢) » . في حين نجد في الكتاب نفسه في قصة « أرميا » - عليه السلام - أن الخضر اسمه « أرميا بن خليفاء » وكان من سبط هارون بن عمران (٣) .

ونجد في « كتاب التيجان » عن وهب بن منبه أن اسم الخضر هو موسى الخضر بن خضرون بن عوم بن يهوذا بن يعقوب بن اسحق بن ابراهيم الخليل عليه السلام (٤) .

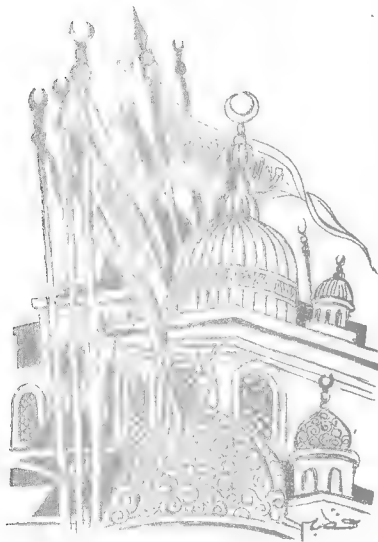
وقال النقاش : انه ابن فرعون صاحب موسى . وقال الحافظ أبو القاسم الخثعمي : ان الخضر - عليه السلام - ابن ملك يقال له « عاميل » وهو ابن العيص بن اسحق ، وأمه بنت ملك يقال له فارس وكان اسمها « الهى » (٥) .

وقد أرجع البعض نسب « سيدنا الخضر » الى ابي البشر جميعا ، وهو سيدنا آدم - عليه السلام - فقد قال أبو حاتم سهل بن عثمان السجستاني : سمعت مشيختنا منهم أبو عبيدة وغيره ، قالوا : ان أطول بني آدم عمرا هو الخضر ، واسمه خضرون ابن قابيل بن آدم عليه السلام (٦) .

وقال ابن الجوزي : ان الخضر هو أخو النبي الياس (٧) .

وقال السدي : ان الخضر كان قائدا على جيش ذي القرنين المعروف باسم « الصعب ذي القرنين ابن الحارث الرائي ذي مراند » (٨) .

وتكد تجمع الروايات السابقة كلها - فيما عدا الرواية التي تنسب الى سيدنا آدم - على أن « سيدنا الخضر » هو أحد أنبياء اليهود أو أحد



(٢) الشعلبي - « قصص الأنبياء المسمى بمراسي المجالس - ص ١٢٤ - مكتبة الجمهورية العربية بالأزهر - بدون تاريخ

(٣) المرجع السابق - ص ١٨٥ .

(٤) أبو محمد عبد الملك بن هشام - « كتاب التيجان في ملوك حمير » - ص ٨٥ - مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية

بجديد إباد بالهند - الطبعة الأولى سنة ١٣٤٧ هجرية .

(٥) ابن أبي عمير - « كتاب التيجان في ملوك حمير » - ص ١٣٤ - مكتبة قسطنطينية محمد علي صبيح بالأزهر - ١٩٥٤ .

(٦) ابن كثير - « قصص الأنبياء » - ص ٤٤٩ - الطبعة الأولى - المكتبة التجارية بالعبدة ١٩٨١ .

(٧) المرجع السابق - ص ٤٥٠ .

(٨) أبو محمد عبد الملك بن هشام - « كتاب التيجان في ملوك حمير » - ص ٨٥ .

وكذلك لقب « صاحب العز والاقبال » في سيره
مميزا وبارزا في مجتمعه ، ويشغل فيه مكانا
سرموقا تهفو النفوس اليه .

ألقاب سيدنا الخضر :

تعددت ألقاب « سيدنا الخضر » تعددا كثيرا .
وأشهر ألقابه على الإطلاق هو « الخضر » . وقد
اختلفت الأقاويل في سبب هذه التسمية . قال
وهب بن منبه : إنما سمي بالخضر لأنه جلس على
فروة بيضاء فصارت خضراء . وقيل أن الفروة
هي الأرض . وقال الخطابي : إنما سمي الخضر
خضرا لاشراق وجهه ، وقال مجاهد : كان إذا صلب
اخضر مكان سجوده (٩) .

ومن ألقاب سيدنا الخضر التي عرف بها لقب
« أبو العباس » ، وهو الاسم الذي ورد في بعض
السير الشعبية والحكايات مثل سيرة عنترة بن
شداد ، وسيرة سيف بن ذي يزن ، وسيرة حمزة
البهلولان ، وبعض حكايات ألف ليلة وليلة .

كما أطلق عليه لقب « الإمام الأعظم » و « الخضر
الأنضر أبو العباس » في سيرة حمزة البهلولان
:ظواهر بيبرس ، ولقب « نقيب الرجال » في
سيرة الملك سيف بن ذي يزن ، و « قطب
الرجال » كما في السيرة الهلالية ، فضلا عن لقب
« الاستاذ » الذي شاع كثيرا عنه في سيرة صيف
ابن ذي يزن وغيرها من السير الشعبية العربية
الأخرى (١٠) .

نشأة سيدنا الخضر وزواجه وأخلاقه وصفاته من خلال أقوال شعبية :

اكتنف نشأة سيدنا الخضر بعض الغموض
فلم تذكر لنا كتب التراث كيف نشأ في طفولته
وصباه ومرآجلها اللهم الا القليل الشحيح منها
قال الحافظ أبو القاسم الخثعمي : أن أم الخضر

التي تدمي « الهى » ولدته في مفارة ، وكان بهذه
المفارة شاه ، فصارت ترضعه كل يوم بعد أن
تركته أمه فيها وحيدا . وعثر عليه أحد الرعاة
قرباه حتى كبر وشب وصار ماهرا جيدا القراءة
والكتابة (١١) .

هذه النشأة الغربية تعد شيئا مألوفاً بالنسبة
لسائر الشخصيات الأسطورية في المانوات
الشعبية العربية ، فيكاد تقريبا أن يكون ميلاد
أغلب أبطال الحكايات والسير الشعبية به بعض
غربة من هذا القبيل .

وقال ابن اسحق : ان أبا الخضر « عاميل »
طلب كتابا جيد الخط ليكتب له الصحف التي
أنزلت على إبراهيم وشيث ، فقدم عليه جماعة
الكتاب وابنه الخضر وهو لا يعرفه فلما عرضوا
خطوطهم على الملك استحسن خط ولده الخضر
فوقع في قلبه محبته ، واستحسن شكله وعبارته
في الكلام . ثم انه بحث عن حقيقة نسبة فتبين أنه
ابنه . فقام اليه واعتنقه ، وضمه الى صدره ، ثم
أنه نزل له عن الملك وولاه على رعيته عوضا عن
نفسه (١٢) .

وعن مرحلة نشأة سيدنا الخضر يقول الثعلبي
في كتابه « قصص الأنبياء المسمى بعرائس
المجالس » : أن جبريل - عليه السلام - حكى
لرسول الله أثناء الأسراء به على البراق الى السماء :
أنه كان ملك في الزمان له سيرة حسنة في أهل
ملكته ، وكان له ابن ، ولم يكن له ولد غيره .
وكان أبوه ملكا عظيما فسلمه الى المؤبد يؤدبه
وكان يختلف اليه ، وكان بين منزله ومؤدبه رجل
عايد ، كان يمر به ، فاعجبه حاله ، فالفه . وكان
يجلس عنده والمعلم يظن أنه في المنزل ، وأبوه
يظن أنه عند المعلم ، حتى شب ، ونشأ ، وأخذ
من العابد شمائله وعبادته . فقالوا لأبيه : ليس
لك غيره يرث ملكك ، فلو زوجته لصله يرزق
أولادا ، فعرض عليه أبوه التزويج ، فأبى ، ثم

(٩) ابن اياس - « بدائع الزهور » - ص ١٣٥ .

(١٠) سيرة حمزة البهلولان - ص ٣٤ ج ١ - مكتبة محمدعلي صبيح ١٩٦٢ ، سيرة الظاهر بيبرس - ص ١٥٨ مجلد ١
الطبعة الأولى - مكتبة عبد الحميد أحمد حنفي بالحسين ، سيرة الملك سيف بن ذي يزن - ص ٩٦ ج ١ - مكتبة الجمهورية
الربيع ، السيرة الهلالية - جمع عبد الرحمن الأنيسودي ص ١٣٠ ج ١ - أخبار اليوم - اعداد الكتب والمكتبات -
١٩٨٨ .

(١١) ابن اياس « بدائع الزهور » - ص ١٣٥ .

(١٢) المرجع السابق - ص ١٣٥ .

فى طلبى ، فلم يرونى ، لأنكم لو أخبرتموه بى
أو ذهبت بى إليه قتلنى ، وصرتم مؤاذين بى
قال : فخلوا عنه ، وانصرفوا . فلما دخلوا على
أبيه قال تسعة منهم قد وجدناه ، وقال لنا كيت
وكيت فخلينا عنه . وقال العاشر : ما لنا به علم
وما لى به خبر ، والتسعة قالوا : بلى قد ظفرنا به ،
وان شئت أتيناك به ، فقال لهم : أرجئوا فى طلبه
واترونى به . وان الحضر خاف أن يظفروا به
فانحاز من ذلك الموضع الى موضع آخر ، فاتوا اليه
فلم يجدوه (١٣) .

ومن هذه الرواية يتضح لنا من مضمونها أن
سيدنا الحضر لم يتزوج النساء . فهو عزوف
عنهن ، وأن الزواج إنما هو شرعة الموتى ، وهذه
الشرعة لا تتفق والخلود الذى طلبه سيدنا الحضر .
كما اننا نستطيع أن نلمح من هذه الرواية
وسابقتها كم هو سميكة ودأكن ذلك الستار
المنسدل من السرية والكتمان ، والذى يحيط
بأغلب جوانب سيرة وحياة « سيدنا الحضر » .
وملعبى أن يولد ذلك لدى شفقور البهض
احساسا بأن حياة « سيدنا الحضر » الحافلة
بالقرايب والعجائب تستأهل أن نتكتم أخبارها
نحن أيضا بدورنا ، فيزداد الغموض شموضا
وتصبح شخصية « سيدنا الحضر » أكثر تشويقا
لدى من يتلقى عنها أى خبر من أخبارها يكشف
بصيصا من نور تلك الشخصية الغذة يكمن هنا
أو هناك فى زوايا التاريخ المطلوبة .

**ومن جملة أخلاق هذه الشخصية الغذة انها
جبلت على العطاء . وهو العطاء السخي الذى يهب
بلا حدود ، ودون انتقاد لرد جميل أو معروف
اسدى لانسان . فى وقت ممتدة أو عوز أو حاجة .**

من ذلك انه بينما كان « سيدنا الحضر » يمشى
فى سوق من أسواق بنى اسرائيل اذ لقيه رجل
فقال له : تصدق على بارك الله لك ، فقال :
آمنت بالله ، وما يقضى الله من أمر سيكون . مامعى
شئ أعطيك ، فقال له الرجل : تصدق على بارك
الله عليك . فانى ارى الخير لى وجهك ، فرجوت
الخير من قبلك . فقال له الحضر : آمنت بالله
وما يقضى الله من أمر سيكون . ما معى شئ

عاوده فعرض عليه ، فرضى ، فزوجه جارية من
بنات الملوك ، فزفت اليه . فلما بقيت عنده قال
لها : انى مخبرك بأمر ان أنت سمعتيه صرف الله
عنك شر الدنيا وعذاب الآخرة ، وان أفشيت سرى
عسديك الله فى الدنيا وفى الآخرة . قالت :
وماذا ؟ قال : انى رجل مسلم لتست على دين
أبى ، وليست النساء من حاجتى ، فان رضيت
أن تقيمى معى على ذلك ، وتتابعينى على دينى فذاك
اليسك ، وان أنت آيت لحقت بأهلك . فقالت
المرأة : بل أقيم معك . فلما آتت عليها مدة قالوا
لأبيه : ما نطن ابنك الا عاقر ، الا يولد له ولد ؟
فسأله أبوه . فقال : ماذا يبدى ، وانما ذلك بيد
الله يؤتية من يشاء . فدعا المرأة ، وسألها ، فردت
عليه مثل ما رد عليه الحضر ، فحكى أبوه زمانا
ثم دعا ابنه اليه ، فقال : أحب أن تطلق امرأتك
هذه وأزواجك امرأة غيرها . ولودا ربما ترزق منها
ولدا ، فكره ذلك الحضر ، وألح عليه أبوه ، حتى
فرق بينهما ، وزوجه امرأة غيرها ولودا ثيبا
فعرض عليها الحضر مقالته الأولى ، فرفضت وقالت :
أقيم معك . فلبثا زمانا ، ثم أن أباه استبيطا الولد
منه ، فدعاه وقال : ليس يولد لك ؟ فقال
ليس ذلك يبدى ، ولكنه بيسد الله . ثم انه دعا
امرأته ، وقال لها : أنت امرأة شابة ولودة ، وقد
كنت ولدت عند غير ابنى ، ولست تلدين عند
ابنى فقالت : ما مستى منذ صحبتك ، وكذلك المرأة
الأولى ، فدعاهما ، وسألها ، فقالت مثل ذلك .
فدعا ابنه ، وعبره وعنفه ، ففرغ من أبيه ، ولم
يأمن على نفسه . فخرج من عنده ، فهام على وجهه
ولم يدر أحد من خلق الله تعالى أين توجه . فنعم
أبوه على ما فعل ، فأرسل فى طلبه مائة رجل من
طرق شتى مختلفة ، فاطلقوا فى طلبه ، فأدركه
منهم عشرة فى جزيرة من جزائر البحر . فقال
لهم : انى أقول لكم شيئا ، فاكتموه عنى ، فان
كتمتموه صرف الله عنكم شر الدنيا وعذاب الآخرة
وان أبيتم ذلك ، وأفشيتم سرى عديكم الله فى
الدنيا والآخرة . قالوا له : قل ما شئت . قال
هل يمت أبى فى طلبى أحدا غيركم ؟ قالوا : نعم .
قال لهم : اذا فاكتموا امرى ولا تخبروا أبى أنكم
رايتمنى ، وقولوا مثل قول نظرائكم الذين أرسلهم

اعطيكه ، فقال له السائل : أسألك بالله لا تصدقت على . فقال له الخضر : أمنت بالله ما يقضى الله من أمر سيكون . ما معي شيء أعطيكه إلا أن تأخذ بيدي وتدخلني في السوق فتبيعي . قال الرجل وهل يكون مثل هذا ؟ قال الخضر : أقول أنك سألتني بعظيم ، سألتني بوجه ربي ، وقد أحببتك ، فخذ بيدي ، وأدخلني السوق فبيعي ، فآخذ السائل بيد الخضر ، فدخله السوق ، فباعه بأربعمائة درهم . فلبث عند البائع أياما لا يستعمله في شيء . فقال له الخضر : استعملني ، فقال له أنك شيخ كبير ، وأكره أن أشق عليك . قال لا يشق ذلك علي . قال : فقم ، فانقل هذه الحجارة من ههنا إلى ههنا . وكانت الحجارة لا ينقلها إلا ستة أنفار في يوم تام . فقام ونقلها في ساعا واحدة ، وأمه الله تعالى على نقلها بملك من الملائكة فتعجب الرجل منه ، وقال : أحسنت ، ثم عرض للرجل سفر فقال للخضر : اني أراك آمينا صالحا ناصحا فأدخلني في أهلي . قال : نعم إن شاء الله فاستعملني في شيء . قال : أكره أن أشق عليك قال : لا يشق ذلك علي . فقال : اضرب لي لبنا أريداه لقصر لي ، ووصفه له ، ثم خرج لسفره فلما قضى حاجته ورجع من سفره اذ هو بالخضر - عليه السلام - قد شيد بنيانه على ما أراد فآزاد منه تعجبا ، وقال له : من أنت ؟ قال : أنا المملوك الذي كنت اشتريتنني ، فقال له : سألتك بوجه الله أن تخبرني من أنت ؟ فقال الخضر : إن هذا القسم هو الذي أوقعني في العبودية . أما أنا فساخريك . أنا الخضر . سألتني سائل بوجه ربي أن أعطيه ، ولم يكن معي شيء أعطيه ، فامكنته من نفسي حتى باعني ، وبلغني أن من سئل بوجه الله ورد سائله وهو يقدر على قضاء حاجته وقف يوم القيامة بين يدي ربه وليس على وجهه لحم ولا جلد الا عظم يتققع . فبكى ذلك الرجل ، وانكب عليه يقبله ، ويقول له : بابي أنت وأمي . شمتت عليك ولم أعرفك ، فأحكم علي في مالي وأهلي ، وإن أحببت أن أخلي سبيلك فعلت . قال : نعم . بل أحب أن تعلى سبيلي وأعيد ربي . وكان الرجل كافرا ،

فأسلم على يد الخضر ، وأعطاه أربعمائة دينار ، وخلي سبيله ، فأوحى إليه : قد نجيتك من الرق ، وأسلم الكافر على يديك ، وأعطاك مكان كل درهم دينارا ، لتعلم أن لا يخسر أحد في معاملتي (١٤) . وسيدنا الخضر في هذا الإبداع الثقافي الشعبي صورة نادرة للعباء الانساني ، وهو بذل النفس في سبيل الغير ، وهو هنا ممدود من الله بقوة خفية ملائكية تعاونه في كل ما يتصدر له من أعمال شاقة ، لتصل به الى حد الإعجاز المذهل للعقل البشري . هذا فضلا عما تصفه هذه الحكاية من اتسامه بالأمانة وحسن الخلق وسداد اسداء النصيح والرشاد .

ويختلف المهتمون بشخصية « سيدنا الخضر » في تحديد صفاته التشكيلية والجسدية . فهو عنه ابن عباس أشهل العينين ، ضخم الجسد ، طويل القامة ، أبيض اللحية ، أحمر الوجه ، زاهي المنظر . وهو عند الثعلبي دائم الصلاة في مكان ناء بعيدا عن الناس ، ويرتدى ثيابا بيضاء اللون (١٥) .

وفي السيرة الشعبية « حمزة البهلوان » نلمح « سيدنا الخضر » راكبا على جواد أبيض في صورة قارس (١٦) .

وعلى امتداد هذه السيرة الشعبية يظهر كشيف بثياب خضراء وعليه وشاح أخضر لامع ، وله لحية بيضاء جدا يحيط بها حالة من النور (١٧) . أما في سيرة الظاهر بيبرس فيظهر كفارس يركب جوادا أصفر اللون وعليه ثوب لونه أبيض وبيده سيف أوتر ، ومعتقل برمح أسمر ، راخ اللثام على وجهه (١٨) .

كما يظهر في بعض مواقف سيرة سيف بن ذي يزن راكبا حصانا أخضر مثل الزرع الأخضر (١٩) . ويظهر « سيدنا الخضر » في عدد من السير والحكايات الشعبية ويختفي أيضا في لمح البصر وإن كان هذا الاختفاء لا يكون إلا بعد أداء مهمة عاجلة تتطلب انقاذ بطل من أبطال هذه السير والحكايات الشعبية ، فقد اختصت السيرة الشعبية

(١٥) المرجع السابق - ص ١٢٥ .

(١٦) المرجع السابق - ص ٢٥٩ مجلد ٢ .

(١٧) سيرة سيف بن ذي يزن - ص ٩٧ مجلد ٢ .

(١٤) المرجع السابق - ص ١٢٩ .

(١٦) سيرة حمزة البهلوان - ص ٣٣ مجلد ١ .

(١٨) سيرة الظاهر بيبرس - ص ٢٥٨ مجلد ١ .

(٢٠) السيرة الهلالية - ص ١٣٥ ج ١ .

« حمزة البهلوان » مسألة الظهور والاختفاء هذين باتبعات رائحة البخور ، وكأنما أراد الابداع الثقافي الشعبي أن يبعث في كل مكان تجوس فيه قلمه رائحة زكية تبعث على الراحة والاطمئنان .

.. هذه الصفات التي أسبقها الابداع الثقافي الشعبي أن دلت على شيء فأنما تدل على مدى حب وأعزاز الثقافة الشعبية لسيدنا الخضر . وقد وصل الأمر بهذا الحب والأعزاز الى درجة القسم بسيدنا الخضر ، كما لاحظنا ذلك - مثلا - في السيرة الهلالية على لسان خضرة الشريفة أم أبي زيد الهلالي بطل هذه السيرة الشعبية (٢٠) .

هذا فضلا عن الدعاء بجاء سيدنا الخضر لكي تستجاب الدعوة كما حدث من أبي زيد الهلالي في التفرية الهلالية (٢٠) .

خلود سيدنا الخضر :

يرجع البعض بسبب خلود « سيدنا الخضر » الى دعاء سيدنا آدم - عليه السلام - بطول العمر أن يتولى دفنه بعد طوفان نوح عليه السلام .

فقد ذكر ابن اسحق : أن آدم - عليه السلام - لما حضرته الوفاة أخبر بنيه أن الطوفان سيقع بالناس ، وأوصاهم اذا كان ذلك أن يحملوا جسدته معهم في السفينة ، وأن يدفنوه في مكان عينه لهم .

فلما كان الطوفان حملوه معهم . فلما هبطوا الى الأرض أمر نوح بنيه أن يذهبوا ببدنه فيدفنوه حيث أوصى . فقالوا : أن الأرض ليس بها أنيس وعليها وحشة ، فحرضهم ، وحثهم على ذلك ، وقال : أن آدم دعا لمن يلى دفنه بطول العمر فهاجروا المسير الى ذلك الموضع في ذلك الوقت ، فلم يزل جسدته عندهم حتى كان الخضر هو الذي تولى دفنه ، وأنجز الله ما وعده ، فهو يحيى الى ما شاء الله أن يحيى (٢١) .

والبعض الآخر يرجع بسبب خلود سيدنا الخضر الى شربه من ماء الحياة ابان صحبته لدى القرنين في فتوحاته .

وحكاية هذه الصنعة ذكرت في كتب عديدة من كتب المأثورات الشعبية كالمشاهدة للفردوسي

وسيرة عنترة العبيسي ، وقصص الأنبياء للشعلبي وبدائع الزهور لأبن ياسين ، وكتاب التيجان في ملوك بني حمير عن وهب بن منبه . وفي هذا الكتاب الأخير يروي وهب بن منبه أن سيدنا الخضر كان يرافقه « الصمصم ذي القرنين بن الحارث الرائض ذي مراند » الحميري في رحلته وغزواته في بلاد الحبشة والسودان ، حتى بلغ وادي الرمل ، وكاد يهلك الجيش . ولما استمع عيسور وادي الرمل على ذي القرنين أرسل فرقا فرادى قوام كل منها بضعة آلاف من جيشه البالغ نحو مليون مقاتل ، غير أنه لم يصله دليل واحد يطمنه على من عبر من أفراد جيشه . عندئذ قال له الخضر يكفيك يا ذا القرنين ، فإنه لن يجوز الا من قد جاز ، ثم اتبع ذو القرنين سببا ، وسار مع وادي الرمل حتى بلغ الظلمة ، فصار ليلا ونهاره واحدا ، وعين الشمس تسقط خلفه ، فشق واديا

تزلقي فيه الجبل والجمال وجميع ما معه . قالوا يا ذا القرنين ما هذا ؟ قال لهم : أنتم بمكان من أخذ منه تدم ومن تأخر تدم ، فساروا فيه أياما ثم عطف بهم الوادي الى جهة شرق عليهم نور أبيض يكاد يخطف أبصارهم . قالوا له : يا ذا القرنين . ما هذا الوادي الذي عبرناه ؟ قال لهم : الوادي الذي عبرتم أنتم ذلك وادي الياقوت ، فمن أخذ منه قال ليتني أخذت كثيرا ، ومن لم يأخذ قال ليتني أخذت منه قليلا . ثم انتهى الى الصخرة البيضاء ، فكادت تذهب بأبصارهم من نورها وشعاعها ، وكان الذي وجدوا من الظلمة نور الصخرة ، ونظر ذو القرنين الى منكب من مناكب الصخرة ، فرأى عليه نسورا فعجب ذو القرنين منها ومن تعلقها في ذلك الموضع . قال ذو القرنين للخضر : يا ولي الله ما هؤلاء النسور هنا ؟ قال له الخضر : لهم شأن عجيب ونبا جسيم . قال له ذو القرنين : ما هو

يا نبي الله ؟ قال له الخضر : نعم يا ذا القرنين . انه لما أمر الله خليله إبراهيم بالهجرة الى أرض بابلون أرسل إبراهيم (جرجير بن عويم) داعيا ، وكان وليا من أولياء الله داعيا من دعائه الى المغرب ليقيم حجة الله تعالى على الناس ، فبلغ (قمونية) فدعا

الناس الى الله تعالى ، فاجابه ام ، وعصى ام ، ثم
عبر الى جزيرة الأندلس ، فاصاب بها أمما من بنى
يافث بن نوح وهم (السكس) و (القيط)
و (الافرنج) و (الجلائق) و (البربر) و (الرعر)
فدعاهم الى الله ، فقتلوه والقوه فى موضع يجتمع
فيه حشوشهم ، فأرسل الله له هذه النسر الذى
أراد من خلاص وليه من ذلك الموضع ، فجنذوه
وأزالوه منه ، ونزل غيث وإبل فظهره ، ثم أكله
هؤلاء الأنسر حتى نخر لحمه من عظامه ، وتفرقت
عظامه وأوصاله ، ثم أتى النسر الى هذه الصخرة
المنبوعة ، فنزلوا فلم يقدرُوا على امساك لحمه فى
حواصلهم ، فتقيثوا ، فألقوه فى ذلك الموضع ،
فلم يبق من لحمه فى حواصلهم شيء ، ثم أرسل الله
على عظامه طيرا بعد ما مزقتها النسر ، فكانت
تأخذها عظاما عظما ، فاذا استلقت بها فى الهواة
ألقنها فى الأرض ، فتنزل العظام فى غابة عظيمة
تغيب فيها ، فيتبعها الطير ، وتمنعه القباة
فلا يجد الطير اليها سبيلا ، فعظامه فيها الى يوم
القيامة ، وطمع على هذه الصخرة الى يوم القيامة
طهره الله من نجاسات المشركين . ثم دنا
ذو القرنين من الصخرة ليرقى عليها فانقضت
وارتعدت ، وتقعقت ، فرجع عنها فسكنت . ثم
عاد اليها ثانية فانقضت ، وارعدت وتقعقت ،
فرجع عنها فسكنت ، ثم عاد اليها ثالثة فانقضت
وارعدت وتقعقت . ثم دنا منها الحضر فسكنت
فرقى عليها ، فلم يزل يرقى وذو القرنين ينظر
اليه والحضر يطلق الى السماء حتى غاب عنه ،
فناداه مناد من قبل السماء امض أمامك فاشرب
فأناها عين الحياة وتطهر فانك تمشى الى يوم النفع
فى الصور ويموت أهل السموات وأهل الأرض
فتذوق الموت حتما مقضيا . فمضى حتى انتهى الى
رأس الصخرة فاصاب عيننا ينزل فيها ماء من ماء
السماء ، فشرب منه ، وتطهر ، فلما رأى الماء
ينزل ويستدير ولا يسيل منه شيء قال : الى أين
تذهب أيها الماء . فتودى قد بلغ علك . فلما رجع
الحضر الى ذي القرنين قال له : يا ذا القرنين انى
شربت من ماء الحياة وتطهرت منه وأعطيت ماء الحياة
الى يوم النفع فى الصور وموت أهل السموات

والأراضين ، ثم أموت حتما مقضيا ، ومنعت أنت
ذلك « (٢٢) »

هذه الرواية التى رويت عن وهب بن منبه
لا يثيب عن بالكنا المعنى الرمزي لها ، فهى فى حد
ذاتها ايجاز فنى على مستوى عال من خصوصية خيال
الانسان فى رحلته ومطلبه للخلود . فهو يعبر
سنوات العمر ، وينشد الخلود على الأرض ، ويحياه
الايمان والعصيان ، ثم يرتطم بصخرة العمر
المحدود بحدود وقيود الزمن . وفى رفض صخرة
العمر اعطاء الخلود لآى انسان يعطى معنى فلسفيا
جميلا . فليس الخلود لآى انسان لا تؤهله لذلك
مؤهلات مطلوبة ، حتى لو عاودت ارادته طلب
ذلك مرارا وتكرارا ، وانما يختار له من يتعامل
لنيله ويستحقه عن جدارة . ومهما نال الانسان
من طول العمر ، فان حدود معرفته ستبقى قاصرة
ولن يبلغ بها حدود العلوم والمعرفة المطلقة .
هذه الرواية نفسها يرويها الثعلبى فى كتابه
« قصص الأنبياء المسمى بعرائس المجالس » مع
بعض الفروق . فالخضر قد بلغ مع ذى القرنين
(نهر الحياة) وشرب من مائه ، وهو لا يعلم به
ولا يعلم ذو القرنين ومن معه فى محلته فخلد وهو
فى الحياة الى الآن « (٢٣) »

وهنا اختلاف واضح فى الروایتين : رواية وهب
بن منبه ورواية الثعلبى . فالرواية الأولى يخبرنا
فيها وهب بن منبه أن الخضر شرب من ماء الحياة
بعد أن ناداه مناد من السماء يأمره بالشرب ، فى
حين أن الثعلبى يذكر تلك الحادثة وكأنها صدفة
محصنة من صدف الزمان دون قصد مقصود .

وسواء كان خلود سيدنا الخضر قد تم بقصد أو
بدون قصد ، فإن مسألة الاعتقاد فى خلوده أصبحت
عقيدة راسخة الأركان فى أذهان الكثيرين ، ومن ثم
نسج الخيال حولها عددا من القصص والحكايات
والاقوال ما يفوق الحصر ، ويفوق الخيال فى ذاته
فى بعضها .

قال أبو عبد الله الحسن بن محمد الحافظ عن
عبد العزيز بن أبى داود قال : ان الخضر واليأس
يصومان شهر رمضان ببيت المقدس ، ويوافيان
الموسم فى كل عام « (٢٤) »

(٢٢) أبو محمد عبد الملك بن هشام - « كتاب التيجان
فى ملوك حمير » ص ٨٩ .

(٢٣) الثعلبى - « قصص الأنبياء » - ص ١٢٦ .
(٢٤) المرجع السابق - ص ١٤٥ .

بينما هو يصلي على جنازة إذ سمع هاتفاً وهو يقول : لا تسبقنا رحيلك الله . فانتظره حتى لحق بالصف ، فذكر دعاءه للميت : ان تعذبه فكثيراً عصاك ، وان تغفر له فغفر الى رحمتك . ولما دفن قال : طوبى لك يا صاحب القبر ان لم تكن عريفاً أو جابياً أو خازناً أو كاتباً أو شرطياً . فقال عمر : خذوا الرجل نسأله عن صلاته وكلامه عن هو ، قال : فتوارى عنهم ، فظنوا فاذاً أثر قدمه ذراع . فقال عمر : هذا والله الحضر الذي حدثنا عنه رسول الله صلى الله عليه وسلم (٢٩) .

الحكاية نفسها تروى ، ولكن في زمن آخر غير زمن عمر بن الخطاب . بلقد قال أبو بكر بن أبي مرزوق : حج يوم فمات صاحب لهم بأرض فلاة فلم يجدوا ماء ، فأتاهم رجل فقالوا له : دلنا على الماء ، فقال : احلفوا لي ثلاثة وثلاثين يميناً أنه لم يكن صرافاً ، ولا مكائناً ، ولا عريفاً . فحلفوا له ففصل عليه ، ثم التفتوا فلم يجدوا أحداً . فكانوا يرون أنه الحضر عليه السلام (٣٠) .

وجدير بأن يلتفت النظر ههنا اقتراح الحضر وحضوره عند الوفاة ، فهل يعد هذا الأمر عنده الإبداع الثقافي المصري نوعاً من المواساة والمزاء في فقد عزيز رحل عن العالم ؟ أو أنه اجترار للصورة المصرية القديمة عن الموت ، واعتباره قارب رحلة ما بين عالمين يصل فيها ما بين الحياة المؤقتة والخلود الأبدى ؟

ان هذا الإبداع يضع هنا « سيدنا الحضر » في مرتبة من يعطي صكوك الغفران للميت بشروط محددة ، وهذه الشروط في حد ذاتها تعطى مدلولاً واضحاً عن أي عصر تم فيه هذا النوع من الإبداع الشعبي ، وهو بلا شك عصر انفصال ما بين الحاكم والحكوم ، وانعدام الثقة بينهما ، والا ما شرط الحكماء الشعبي هذه الشروط التي صاغها على لسان سيدنا الحضر .

وقد كثرت الحكايات حول من رأى « سيدنا الحضر » بنفسه . فقيل أن علياً بن أبي طالب رآه ذات مرة متعلّقاً بأستار الكعبة يدعو ربه . كما

وقال ابن فنجويه عن رجل من أهل عسقلان رأى الياس فسأله : كم من الأنبياء اليوم أحياء قال : أربعة اثنان في الأرض واثنان في السماء . أما اللذان في السماء فميسى وأدریس - عليهما السلام - وأما اللذان في الأرض فالياس والحضر . . . قلت : فالحضر أين يكون ؟ قال : في جزائر البحر . فقلت له : هل تلقاه ؟ قال : نعم . قلت : أين ؟ قال : بالموسم . قلت : فما يكون حديثكما ؟ قال : يأخذ من شعري وأخذ من شعره (٢٥) . وقال أبو محمد عبد الملك بن هشام عن أسد

ابن موسى عن أبي إدريس بن سنان عن وهب بن منبه قال : لما نزل الصمصم بن ذى مراد بأرض العراق مرض ثمان ليال ، ثم مات ، ثم غاب الحضر فلم يظهر إلى أحد بعده إلا إلى موسى بن عمران (٢٦) .

وقال أنس بن مالك : خرجت مع رسول الله (ص) وإذا بصوت يجيء من شعب . فقال يا أنس انطلق فأبصر ما هذا الصوت ؟ قال فأنطلقت ، فإذا رجل يصلي ويقول : اللهم اجعلني من أمة محمد المرحومة المغفور لها المستجاب لها المتاب عليها . فأتيت رسول الله (ص) فأعلمته بذلك فقال لي : انطلق فقل له أن رسول الله (ص) يفرئك السلام ويقول لك من أنت ؟ فأتيت فأعلمته بما قال رسول الله (ص) . فقال لي أقرء رسول الله (ص) مني السلام وقل له أخوك الحضر يقول لك : ادع الله أن يجعلني من أمتك المرحومة المغفور لها المستجاب لها المتاب عليها (٢٧) .

وقال الإمام الشافعي في مسنده : أنبأنا القاسم بن عبد الله بن عمر . . عن علي بن الحسين قال : لما توفي رسول الله (ص) وجاءت التبرية سمعوا قائلاً يقول : ان في الله عزاء من كل مصيبة ، وخلفاً من كل هالك ، ودركاً من كل فائت ، قبالة فتقوا ، وإياه فارجموا ، فإن المصاب من حرم الثواب ، قال علي بن الحسين : أتدرون من هذا ؟ هذا الحضر (٢٨) .

ودروى عبد الله بن وهب أن عمر بن الخطاب

(٢٥) المرجع السابق - ص ١٤٦ .

(٢٦) أبو محمد عبد الملك بن هشام - كتاب التيجان .

- ص ١٠٨ .

(٢٧) الثعلبي - « قصص الأنبياء » - ص ٢٣٦ - طبعة مكتبة القسري ، وهذه الفقرة غير موجودة في نفس الكتاب

طبعة مكتبة الجمهورية العربية بالأزهر .

(٢٨) ابن كثير - « قصص الأنبياء » - ص ٢٥٨ .

(٢٩) المرجع السابق - ص ٤٥٩ .

(٣٠) شهاب الدين محمد الألبشي - « للمستطرف في كل فن مستطرف » - ١٤٨ ج ١ - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٨٦ .

قيل ان الخليفتين « الوليد بن عبد الملك » و « عمر ابن عبد العزيز » رأيا سيدنا الحضر في عهديهما من الخلافة الأموية ، هذا فضلا عما يشاع من حضور سيدنا الحضر في كل يوم عرفه بعرة فمع الملكين ميكائيل واسرافيل (٣١) .

ونحن نستطيع أن نلجج بجلاء ان مسألة خلود سيدنا الحضر ليست مسألة اعتقاد عند السلف الأقدمين وحدهم ، بل هي ممتدة الآثار وعميقة في كثير من معتقداتنا حتى العصر الحاضر ، ذلك لأنها تتخلل العديد من الأحداث والشخصيات الدينية مما يصعب من مأمورية أى منخل ثقافى - اذا جاز هذا التعبير - يحاول فصل ما هو قادم من وصى السبحاء عما هو إبداع شعبى قادم من وصى الخيال . . .

من هنا تبرز صعوبة الأمر وحساسيته الشائكة . . .

خصائص وقلوب وكرامات سيدنا الحضر :

● من أهم خصائص سيدنا الحضر الباطنة عنه فى الإبداع الثقافى الشعبى دعوته لعبادة الله الواحد الأحد ، والدخول فى دين الإسلام ، ونطق الشهادتين : « لا إله إلا الله ، وأن إبراهيم خليل الله ، وذلك فى القصص والسير الشعبية التى تناولت فترات ما قبل البعثة المحمدية ، وأن لا إله إلا الله ، وأن محمدا رسول الله فى القصص والسير الشعبية التى تناولت الفترة ما بعد البعثة المحمدية . فهو فى كلتا الحالتين داع للإسلام ، بل وحتى فى الفترة الأولى جعله الخيال الشعبى مبشرا بظهور خباتم المسلمين (ص) مصداقا لمعطيات الفكر لاسلامى الذى يقر أن الرسالات السبائية السابقة على الإسلام قد بشرت به . . .

ودعوة سيدنا الحضر للإسلام شملت الأنس والجن . وفى حكايات ألف ليلة وليلة دعا ملك مدينة الأحجار وقومه الى عبادة الملك بالمسيح سبهجانه وتعالى وترك عبادة الأضنام . ولما رفضوا مستهجنهم سيدنا الحضر أحجارا ، عدا إهنة

الملك التى أسلمت ، وأخذ يعلمها تلاوة القرآن كل يوم جمعة يأتيها فيه ، وهو اليوم المبارك عند سائر المسلمين (٣٢) .

كما راح سيدنا الحضر يدعو لدين الاسلام فى الأماكن النائية التى لم تصل اليها الدعوة الاسلامية بعد ، وطق يعلم أهلها آيات قرآنية ويأتيهم بنوره القياض كل يوم جمعة . كما فى حكاية مدينة النحاس فى ألف ليلة وليلة (٣٣) .

وفى السيرة الشعبية سيف بن ذى يزن نرى سيدنا الحضر مبشرا بنبى آخر الزمان محمد (ص) (٣٤) .

كما نجده يهذى الى الاسلام كل من الملك الأعرجى « شاه زمان » ملك مدينة دوارين بعد أن كان عاكفا على عبادة النار ، وكذلك الملك « عبد النار » وأتباعه ، ويجعل (سيرين الطالب) يترك عبادة زحل ، ويدعو الملكة (رجوة) للإسلام فتسلم بعد أن منعها من الوقوع فى براثن الرذيلة مع (نصر) ولد الملك سيف بن ذى يزن ، كما يدعو (الملكة الرقطاء) ملكة الجن للإسلام وتسلم على يديه ، وكذلك (العصاب) وأتباعه و (السيسبان) و (أرميسه) و (الهنهاده) وتلميذه (بطلين) . . .

ومجمل هذه الصور المثنائية نرى سيدنا الحضر يذهب للانس والجن فى أماكن عدة متفرقة يدعوهم للدين الحنيف ، وهى صور اسلامية ولاشك مخالفة تماما لصورته السابقة التى بينت فراده وانعزاله عن بيئته للنبادة فى جزيرة نائية . وهى الصورة التى تناقلت إلينا من التراث العبرى القديم .

● ومن خصائص سيدنا الحضر أنه يحض على الزواج . وهذه الصورة بصفة اسلامية أخرى ولا شك ، وهى على خلاف الصورة الغريبة القديمة التى رسمته عزوفه عن الزواج ، وإن تزوج فأنما يتزوج قسرا ، ثم يغز للعبادة والتبتل والنسك . ان الصورة الاسلامية الجديدة لسيدنا الحضر تجعله وسيطا فى زواج عدد من أبطال الحكايات والسير الشعبية ، على الرغم من أنها لم ترسمه متزوجا قط . . .

صبيح يالأثر بالقاهرة .

(٣٣) المرجع السابق - ص ١٣٧ ج ٣ .

(٣٤) سيرة سيف بن ذى يزن ص ٥٦ ج ٢ .

(٣١) ابن كثير - قصص الأنبياء - ص ٤٦٦ ج ٤٦٢ .

(٣٢) ألف ليلة وليلة - ص ٢٧٦ ج ٤ - مكتبة محمد على

وعن ابن عساکر أن رسول الله قال عن وصايا سيدنا الخضر لسيدنا موسى - عليهم السلام -
يا طالب العلم ان القائل أقل ملالة من المستمع
فلا تمل جلساءك اذا حديثهم ، واعلم أن قلبك
وعاء فانظر ماذا تحشرو به وعاءك ، واعزف عن
الدنيا وانبتها وراك فانها ليست لك بدار ولا لك
فيها محل قرار . وانما جعلت بلغة للعباد والتزود
منها ليوم المعاد ، وزى نفسك على الصبر تخلص
من الائم . . يا ابن عمران من لا تنتهي من الدنيا
نعمته ، لا تنقضي منها رغبته ، ومن يحقر حاله
ويتهم فيما قضى له كيف يكون زاهدا ؟ هل يكف
عن الشهوات من غلب عليه هواه ؟ أو ينفعه طلب
العلم والمجهل قد حواه ؟ أو سعيه الى آخرته وهو
مقبل على دنياه ؟ قال ابن عساکر : فتولى الخضر
وبقى موسى محزوناً مكروباً يبكي (٣٨) .

ونستطيع أن نلاحظ أن تلك الثقافة التي
نسبت لسيدنا الخضر هي ثقافة ذات صبغة
صوفية تدعو الى الزهد في الدنيا لمجاورة شهوات
وأدران النفس ، وعلى الرغم من أن تلك الصبغة
اللغوية تخفي وراءها أصابعاً إلا أنها تعود
بسيدنا الخضر الى تلك الصورة التي رسمها التراث
العبري القديم له ، ألا وهي المزوف عن متع الحياة
الدنيا ، والانكباب على العبادة في الخلاه .

وحينما يقول سيدنا الخضر لابراهيم الحوراني
في سيرة الظاهر بيبرس : « لله رجال اذا رفعت
حواجبها يقضى الله حوائجها » ، فإن هذه العبارة
التي صيغت بأسلوب بليغ لا يمكننا أن نفعل
القصص الذي صيغت من أجله ، وهو اظهار أن لله
رجال في الأرض يلبي لهم سبحانه وتعالى دعواتهم
بمجرد أن يدعونه ، لقرب صلتهم به وحبهم له
وحبه لهم ، ومنهم بالطبع سيدنا الخضر عليه
السلام (٣٩) .

● ولقد رسم الحثالي الشامي بعض قدرات
سيدنا الخضر من خلال اجتراره لبعض قدرات
الانبياء والمرسلين . فهو يشبه في تصرفه - الى
حد كبير - لأبي الانبياء ابراهيم حينما حطم الأصنام

ففي « حكاية عبد الله بن فاضل عامل البصرة
مع اخويه » والتي تقع ضمن حكايات ألف ليلة
وليلة نرى سيدنا الخضر يأمر ابنة ملك مدينة
الأحجار بأن تزوج من عبد الله بن فاضل ،
كما أنها حينما يرادها أخو زوجها عن نفسها
بعد اغراقه في الماء ترمي بنفسها فيه ، ولكن
سيدنا الخضر ينتشلها من الفرق ويجمعها
وزوجها المفقود (٣٥) .

وفي سيرة حمزة البهلوان يقف سيدنا الخضر
مواسياً بطل السيرة حينما لا يجد مفراً من زواجه
من (اسما يرى) التي خشى البطل منها أن تمنعه
من العودة لبلاده ورؤية أهله . وكانت نظرة
سيدنا الخضر لهذا الأمر انه قدر الله ولا بد أن
يقع ، وهذا خير البطل لا لشرة (٣٦) .

وفي سيرة سيف بن ذي يزن يزوج سيدنا
الخضر الملك سيف بالجنبة تكرور ، كما يزوج ابنة
نصر بالجنبة دجوة في قدرة هائلة عجيبة على الجمع
في الزواج بين الانس والجن ، والتي يعبر عن
يحدث له ذلك في المعتقد الشعبي بأنه (مخاوي) .

● ولم يشأ الأبداع الثقافي الشعبي أن يرسم
سمات « سيدنا الخضر » إلا انساناً متقفاً ثقافة
غير عادية ، وفصيح اللسان ، ويؤكد هذه الفصاحة
كل من ابن ياس وراوي سيرة حمزة البهلوان ،
والظاهر بيبرس ، والتملبي ، وابن كثير ، ووهب
ابن منبه .

فهو حسن الخط ، بل ويقول الشعر - وإن لم
يذكر ما هو ذلك الشعر - ويروى الحكم والتعاليم
والوصايا ، لا على الناس العاديين وحسب ، بل
على من هم من الانبياء كسيدنا موسى بن عمران
عليه السلام .

فمن جملة تلك التعاليم والوصايا التي نسبت
لسيدنا الخضر ، والتي مازالت منتشرة عند الوعاط
والمؤدبين : لا تكن مشاء في غير حاجة ، وإذك
والمجاورة ، ولا تضحك من غير عجب ، ولا تعبر
الحاطين بخطاياهم ، وإبك على خطيئتك ، ولا تؤخر
عمل اليوم الى الغد (٣٧) .

(٣٦) حمزة البهلوان - ص ٢٧٢ - ج ٢ .

(٣٨) ابن كثير - قصص الانبياء ، - ص ٤٤٤ .

(٣٥) ألف ليلة وليلة - ص ٢٨٦ ج ٤ -

(٣٧) التملبي - قصص الانبياء - ص ١٢٩ .

(٣٩) سيرة الظاهر بيبرس - ص ٢٤ ج ٢ .

وسيدنا موسى حينما حاجي السحرة بعصاته في إحدى حكايات ألف ليلة ولييلة . ففي حكاية « عبد الله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه » نرى سيدنا الحضرمي يذهب إلى مدينة الأحجار ليدعو ملكها ورعيته للنطق بالشهادتين وترك عبادة الأصنام ، ويجادلهم ، ويطلب منهم أن يدعون أصنامهم ليفضبوا عليه ، ويدعو هو ربه ليفضب عليهم ، ويتنصر سيدنا الحضرمي عليهم بعد أن صك صنم ملكهم . ثم يدعو الله أن يمسحهم أحجارا فيستجاب له (٤٠) .

وقيل أنه لما اجتمع سيدنا موسى وسيدنا الحضرمي عليهما السلام - جاء عصفور فأخذ ينقاره من البحر قطرة ، ثم حط على ورك الحضرمي ، ثم طار فنظر الحضرمي إلى موسى - عليه السلام - وقال يا نبي الله ، إن هذا العصفور يقول : يا موسى أنت على علم من علم الله علمك الله لا يعلمه الحضرمي والحضرمي على علم من علم الله علمه الله إياه لا تعلمه أنت ، وأنا على علم من علم الله علمنيه الله لا تعلمه أنت ولا الحضرمي ، وما علمي وعلم الحضرمي في علم الله إلا كهذه القطرة من هذا البحر (٤١) .

هنا يظهر سيدنا الحضرمي عارفا بلغة الطيور مثله كمثل سيدنا سليمان بن داود عليهما السلام الذي كان يعرف لغة الطيور والحيوانات . كذلك رأى الخيال الشعبي سيدنا الحضرمي في صورة قريبة الشبه من المسيح « عيسى بن مريم » من حيث أحياء الموتى ، وإن كان هذا الأحياء لم يكن للانسان .

فمن عبد الله بن المبارك أنه قال : كنت في غزوة ، فوقع فرسي ميتا . فأريت رجلا حسن الوجه طيب الرائحة . قال : أتعبتني تركب فرسك ؟ قلت : نعم . فوضع يده على جبهة الفرس حتى انتهى إلى مؤخره ، وقال : أقسمت عليك أيتها اللمعة بعزة عزة الله ، وبعظمة عظمة الله وبجلال جلال الله ، وبقدرة قدرة الله ، وبسلطان

سلطان الله ، وبلا إله إلا الله ، وبما جرى به القلم من عند الله ، وبلا حول ولا قوة إلا بالله ألا انصرفت . فوثب الفرس قائما بأذن الله تعالى . وأخذ الرجل بركابي ، وقال : اركب . فركبت ، ولحقت بأصحابي . فلما كان من غداة غد ، وظهرنا على عدونا ، فإذا هو بين أيدينا . فقلت : ألسنت صاحبتي بالأمس ؟ قال : بلى . فقلت : سألتك بالله تعالى من أنت ؟ فوثب قائما فاهتزت الأرض تحته خضراء . ففقال : أنا الحضرمي (٤٢) .

● وخصيصة اخضرار الأرض تحت أقدام سيدنا الحضرمي التي روتها الرواية السابقة هي إحدى العلامات المميزة له عند صلاته كما روى الحافظ بن عساكر عن ابن عباس عن النبي (ص) ، وكما روى قبيصة عن الثوري عن منصور عن مجاهد (٤٣) .

وهذه الخصيصة لم يغفلها الراوي الشعبي في بعض السير ، وإن لم يلتزم بأن يكون الاخضرار في وقت الصلاة فقط ، بل جعله في أي وقت يكون . ففي سيرة حمزة البهلوان يظهر سيدنا الحضرمي للأمير حمزة الذي أمضاه العطش ، وهو يسير في صحراء قاحلة ، فيحيل هذا الظهور المفاجيء لسيدنا الحضرمي رمال تلك الصحراء إلى أرض خضراء منزوعة (٤٤) .

وفي سيرة سيف بن ذي يزن يقوم الملك سيف بزيارة جزيرة سيدنا الحضرمي المسماة باسم « جزيرة الجوهر والبحر الأخضر » ، واستلفت نظره محراب سيدنا الحضرمي الذي أحاطت بذلك المحراب خضرة به وحده والدنيا كلها بيضاء ، هذا فضلا عن المصلة الخضراء التي يتعبد فيها ، والتي أطلق عليها راوي السيرة صفة « ووضه من رياض الجنة » (٤٥) .

وفي بعض حكايات ألف ليلة ولييلة نلج سيدنا الحضرمي يقوم بزرع شجرة رمان لابنة الملك التي يعلمها شروط الإسلام الصحيح ، لكي تقتات منها (٤٦) .

(٤٠) ألف ليلة ولييلة - ص ٢٧٦ ج ٤ .

(٤١) شهاب الدين محمد بن أحمد الأيبسي - « المستطرف في كل فن مستظرف » - ص ٣٦ ج ١ .

(٤٢) محمود شبلي - « حياة الحضرمي » - ص ٢٥ - دار الجليل ببيروت ١٩٨٥ .

(٤٣) ابن كثير - « قصص الأنبياء » - ص ٤٥٢ .

(٤٤) سيرة حمزة البهلوان - ص ٢٥٩ مجلد ٢ .

(٤٥) سيرة الملك سيف بن ذي يزن - ص ١٧٩ ج ٢ .

(٤٦) ألف ليلة ولييلة - ص ٣٦ ج ٤ .

وإذا كان اخضرار الأرض هو أحد خصائص سيدنا الخضر ، فإنه أيضا يرتبط بالماء ، سواء كان هذا الماء عذبا قراتا أم كان ملحا أجاجا .

فسيدنا الخضر كثيرا ما يحمل الماء لأبطال السير والحكايات الشعبية . حينما يظهر لهم ليحييهم من العطش . وفي السيرة الشعبية « حمزة البهلوان » يقدم سيدنا الخضر للأمير حمزة حصاة تقيه من الظما إذا ما وضعها تحت لسانه ، بل وتقيه من الجوع كذلك (٤٧) .

ويتعدد ظهور سيدنا الخضر في السير الشعبية وهو يتوضأ من نهر ، وبالماء يحل سيف الأمير حمزة البهلوان عندما يبلله به إلى سيف غير عادي نهاية المرفة والجآن وتفر منه (٤٨) .

ويرجع وهب بن منبه بسبب خلود سيدنا الخضر إلى شربة من ماء الحياة كما روى عنه في ذلك في « كتاب التيجان » ، وإذا ما فر سيدنا الخضر من أمر الزواج فهو يلجأ إلى جزيرة منعزلة يحيط بها الماء من كل جانب وصوبت . والعلامة التي أعطيت لكليم الله موسى - على الرغم من أن القرآن ينعتة بعبارة (عبد من عبادنا) ولم يفصح عن شخصه بأنه الخضر إلا تفسير المفسرين التابع من الموروث العربي القديم - للتعرف على هذا العبد المحجوب . تحدثت أولا في العثور عليه في مكان ما ، مسمى بمجمع البحرين ، وأثر حادث غريب هو أن السمكة المستكة التي كان يحملها فني موسى لابد أن تحيا إثر تسربها في البحر ، على نحو ما ورد في الآية الكريمة : (أرأيت إذ أوتينا إلى الصخرة فأنى نسبت الحوت وما أنسانيه إلا الشيطان أن أذكره واتخذ سبيله في البحر عجبا) ، فرد موسى قائلا على الفور : (ذلك ما كنا نبك) ، ولعل هذا ما دفع بعض المفسرين لأن يوضح طبيعة الماء الذي تسربت إليه السمكة ، أو بالأحرى الحوت ، بقوله : (فسار به أي موسى حتى جهه السرب) وأنهى إلى

الصخرة وإلى ذلك الماء ، ماء الحياة ، من شرب منه خلد ولا يقاربه شيء ميت الا حيى . فلما نزلوا ومس الحوت الماء حيى (٤٩) .

● ومن قدرات سيدنا الخضر اقتناده على أن يعيد السائحين إلى ذويهم في ملح البرق ، ففر حكايات ألف ليلة وليلة نجد في حكاية « حاسب كريم الذين » أن بلوقيا الإسرائيلي الباحث عن نوز محمد (ص) يضل الطريق بسبب ذلك البعد الزماني الكبير الذي يفصل بين عصرهما . ولا يستطيع بلوقيا أن يعود إلى أهله من رحلته المهلكة الا بعد أن ينتشله سيدنا الخضر من ذلك التيه ، ومن ثم ، يعود بلوقيا في خطوة واحدة حمله بها . سيدنا الخضر إلى أهله سالما (٥٠) .

والاستغاثة نفسها كانت من الأمير حمزة البهلوان حينما أمضه التصب ، وهو في بلاد كنوز الملك سليمان ، طالبا العون من سيدنا الخضر الذي بشره بقرب رجوعه إلى بلاده (٥١) .

وبخطوة واحدة استطاع سيدنا الخضر أن يخطو في سيرة سيف بن ذي يزن بين مدينتين هما « جزيرة البنات » و « أوارين » للقضاء على ملك وعسكر أعداء الملك سيف ، ولأجباره على الدخول في دين الإسلام (٥٢) .

هذه الخطوة الواحدة لسيدنا الخضر تتم في سرعة مذهلة قد تقدر بعشرين سنة للإنسان العادي كما في سيرة سيف بن ذي يزن ، وقد تكون خمسة وتسعين عاما كما في حكاية بلوقيا التي وردت في حكايات ألف ليلة وليلة ، أو خمسين عاما كما في الحكاية نفسها كما وردت في كتاب « بدائع الزهور لابن ياسين » أو خمسمائة عام كما وردت في كتاب « قصص الأنبياء » للثعلبي .

ويرد ظهور سيدنا الخضر كثيرا من أجل الوقوف بجانب البطل الشعبي في السير والحكايات

- (٤٧) . سيرة حمزة البهلوان - ص ٢٧٢ .
 (٤٨) المرجع السابق - ص ٢٦٠ مجلد ٢ .
 (٤٩) د . نبيلة إبراهيم - مقالة بعنوان « الإنسان والزمن في التراث الشعبي » ، منشورة بمجلة عالم الفكر - ص ١٩٢ - العدد الرابع ١٩٧٨ ب - وزارة الإعلام بالكويت .
 وقد وردت حكاية بلوقيا في كتابي « قصص الأنبياء » للثعلبي و « بدائع الزهور » لابن ياسين .
 (٥٠) ألف ليلة وليلة - ص ٧٤ ج ٣ ،
 (٥١) سيرة سيف بن ذي يزن - ص ٥٤ ج ٢ .
 (٥٢) سيرة سيف بن ذي يزن - ص ٥٤ ج ٢ .

الشعبية ، أو انقاذ من ضياع أو هلاك يحقن به
أو تيسير عمل له استقصى عليه .

المنع الفاصل بين الانس والجن الأ بمعونة سيدنا
الحضر الذي أوضح له أن ذلك الفعل المعجز ليس
إلا بقوة الله (٥٧)

وفي السيرة الهلالية نلمح سيدنا الحضر تختاره
خضرة الشريفة بعد محنة شكوك زوجها الأمير رزي
ابن نايل في نسب وليدها (أي زيد الهلالي)
إليه . ويؤازرها ، ويقفد الحضر بدبوس . لكي
يحدد لها ما تأخذه من أموال زوجها بيد الفراق
- كمادة بني هلال - فإذا بالدبوس يصر حدود
المال كلها ، فتصيح الأموال برمتها عن عينيها
بفضل قوة رمية الحضر التي أبعدت الدبوس إلى
آخر حدود الاقتسام (٥٨)

وبالطبع لا يفقد الحكاء الشعبي أو راوي السيرة
أن يؤكد على الصيغة الإسلامية لفعل المعجزة
بمشيئة الله ، بفرض أضفاء الطابع الإسلامي على
شخصية سيدنا الحضر ، بما يأتيه من أعمال
جسدية خارقة ، سواء أكان ذلك عن طريق مسابقة
خارجية يملك من الملائكة مأمور من الله ، أو بغوي
الهيئة أخرى غير معروفة .

● وإذا كان الخيال الشعبي قد حيد قدرات
جسدية لسيدنا الحضر يعين بها نفسه ، وكذلك
الآخرين ، فإنه أضفى عليه أيضا قدرات مجرية
لمعاونة الآخرين من الناس طالبي الفوت والنجدة
والمساعدة في وقت الشدائد .

لقد صور الأبداع الشعبي بسيدنا الحضر على
هوثة من يستطيع أن يمسح الكفاح أجداد في
حكاية عيشة الله بن فاضل بالله لهالة وليلة ، كما
لأن يستطيع أن يشاركه في أصعبه لن يسلط له الجبال
عن جلع من الجبال يقدرون بلغة الله كما فعل في
سيرة سيف بن ذي يزن (٥٩)

وهو يستطع بالاختارة قول لمن أن يرفع أرضا

فسيدنا الحضر ينقذ إبراهيم إسرائي من أسد
كاد أن يهنكه بمجرد إشارة إليه فيتأخر عنه ذلك
الأسد في سيرة الظاهر بيبرس وفي السيرة الهلالية
ينقذ الوليد الصغير « أبو زيد الهلالي » من بين يدي
قاطع طريق أراد أن يرميه أرضا بعد خطفه من
أمه ، ولكن سيدنا الحضر قبل أن يترطم الوليد
بالأرض يحزمه بحزام وينقشه من المذوت
المحقق (٥٤)

وفي سيرة سيف بن ذي يزن يتعرض بطلمها
لماز متعددة لا ينقذه منها غير سيدنا الحضر . فهو
تارة يتعرض لمشاق الحر والظما في الوادي الأقر
ذي الحجارة الحامية الوطيس ، وتارة يتعرض للفرق
فيرسل له سيدنا الحضر سمكة تنقذه من الفرق
عند وادي الكلبين وترجعه إلى البر سالمًا ، وتارة
أخرى حينما انهضت جدران كنز الملك الهذلي
واشدت الظلمة على الملك سيف وأولاده وأتباعه
فلم يجد أحدا ينقذه غير سيدنا الحضر (٥٥)

● وقد استطاع الأبداع الثقافي الشعبي أن
يسبغ على سيدنا الحضر قدرات جسدية هائلة
بإدخاله من أجل اثري وأحق ونصرة الضعفاء والمظلومين
من بني البشر .

لحينما باع سيدنا الحضر نفسه في أحد أسواق
بني إسرائيل ليتصدق بشفه على محتاج ، طلب
له مشعويه أن ينقل ججارة لا يتقبلها إلا مسيحة
انفاد في يوم تام ، فقام وحده ونقلها في مساعة
واحدة . حينئذ لمع الناس بمكان من الملائكة يطونه
في غلبته (٥٦)

وفي سيرة حمزة البهلوان نجد أن بديع الزمان
هو ابن الأمير حمزة البهلوان - لا يعبر السه

- (٥٤) سيرة الظاهر بيبرس - ص ٢٨٨ مجلد ٢
- (٥٤) السيرة الهلالية - ص ١٢٢ ج ١
- (٥٥) سيرة سيف بن ذي يزن - ص ٢٢٧ ج ٤ ، ص ٦٩ ج ٢ ، ص ٢٨٢ ج ٢
- (٥٦) الشعبي - قصص الأنبياء - ص ١٢٩
- (٥٧) سيرة حمزة البهلوان - ص ٦٥ مجلد ٥
- (٥٨) السيرة الهلالية - ص ١٢٠ ج ١
- (٥٩) سيرة سيف بن ذي يزن - ص ٩٧ ج ٢

خزوب متعددة ، وأشرف بإستحياء على الموت
فحبسه الخضر - عليه السلام - الى أن يأتيه عنقرة
ابن شداد ، فيتصرف كيفما شاء في أمره (٦٦) .

ومجمل هذه الصفات والقدرات والوسائل
السحرية جعلت سيدنا الخضر يخرج - في التصور
الشعبي - من نطاق الولاية كولي أو عبد صالح اليه
تنسب الكرامات الى ادغال السحر والكهانة ليصبح
عالمه مطابقا لعالم سيدنا سليمان بكل سماته من
جن وسحر ومعجزات تخرج عن حدود البشر .
طبعاً ليس معنى ذلك أن حدود الولاية وكرامتها
انتهت وبعدت عن سيدنا الخضر ، بل هنالك
تصورات مشتركة بين الولاية والسحر تداخلت
في الابداع الثقافي الشعبي .

فإن كانت شخصية سيدنا الخضر في سيرة
سيف بن ذي يزن تندثر بالسحر اعمالها ، فإنها
في سيرة حمزة البهلوان والظاهر بيبرس تندثر
بعبادة أولياء الله الصالحين بما في قدرتهما من
كرامات .

ففي سيرة حمزة البهلوان يصاب الأمير حمزة
في إحدى قدميه إصابة مميزة ، غير أنه بلمسة
واحدة من يد سيدنا الخضر المباركة للرجل المصابة
أعادت الى الأمير حمزة الصحة والعافية والقوة من
جديد (٦٧) .

وفي سيرة الظاهر بيبرس نرى الخضر عندما
يمس فخذ إبراهيم الخوراني المصابة تصبح سليمة
على الفور من غير مرض ببركة تلك اللمسة
الناجعة الشافية المباركة (٦٨) .

● وشاء الابداع الثقافي أن يضع سيدنا الخضر
في صورة العالم بالفيث ، فهو في أول لقاء له مع

بمن يريد أن يفعل به ذلك ، مثلما فعل بالأسطى
عثمان بن الحلي في سيرة الظاهر بيبرس (٦٩)

بل يتعدى الأمر أكثر من ذلك . فسيدنا الخضر
يستطيع أن يمنح القوة من عند الله لمن يشاء أن
يعطيه إياها بضمة منه له الى صدره . فحينما ضم
سيدنا الخضر الظاهر بيبرس الى حضنه أعطى الله
لبيبرس قوة ألف بطل في تلك الضمة (٦١) ،
وكذلك فعل بإبراهيم الخوراني في سيرة الظاهر
بيبرس نفسها (٦٢) .

ونراه في سيرة سيف بن ذي يزن بمجرد أن
يمس ظهر الملك نصر بن سيف بن ذي يزن فيمنحه
القوة والشجاعة والبراعة (٦٣) .

وسيدنا الخضر في الابداع الثقافي الشعبي فوق
أنه يمنح القوة الجسدية فإنه يمنح قوة حسية
نادرة كزيادة قوة الابصار التي منحها لإبراهيم
الخوراني بعد أن كحله بشيء من عنده لكي يكون
نظره صحيحاً ، بل وحينما يتغل في فم إبراهيم
الخوراني ، فإنه يجعله لا يخطئ نظره وله تأصيلة
عجيبة وأمور غريبة . كما تحدثنا بذلك سيرة
الظاهر بيبرس (٦٤) .

ولقدرات سيدنا الخضر السحرية وسائل
متعددة ، منها قضيب سحري يستطيع أن يقهر به
المردة والجان ، وسيف من الخشب يرمى بالنوم في
عيون من شبر في وجهه (٦٥) .

وفي السيرة الشعبية عنقرة ابن شداد نرى
جوادا يسكلم عنقرة مغبراً إياه بأنه ما هو جواد
يصلح للاعتطاء والطراد ، بل هو ملك من ملوك
الجان الأمجاد ، وكان قد أسر على يد الخضر - عليه
السلام - الذي سلمه الى الملك الاسكندر ، وكان
الخضر قد التقاه عند قلعة بعد أن جرى له معه

(٦١) سيرة الظاهر بيبرس د ص ٢٥٩ مجلد ١

(٦٢) المرجع السابق - ص ٢٥٩ مجلد ١

(٦٣) المرجع السابق - ص ٢٨٨ مجلد ١

(٦٤) سيرة سيف بن ذي يزن - ص ١٤١ ج ٢

(٦٥) سيرة الظاهر بيبرس - ص ٢٨٨ مجلد ١ ، ص ٢٢٢ مجلد ٢

(٦٦) سيرة سيف بن ذي يزن - ص ٢٤١ ج ٢

(٦٧) سيرة عنقرة بن شداد - ص ٣٥٥ مجلد ٨

(٦٨) سيرة حمزة البهلوان - ص ٢٤٦ مجلد ٤

(٦٩) سيرة الظاهر بيبرس - ص ٢٨٨ مجلد ١

وخاص من معارك أمته العربية ، مغبرا عن ضميرها
النقي ، لاعلاء كلمة الحق ، واعلاء شأن دينها
الاسلامي الحنيف .

ولعلنا نستطيع بعد هذا الجولان بين معطيات
الثقافة الشعبية أن نلمح صورة الإبداع الثقافي
الشعبي لسيدنا الحضر ومدى ما طرأ عليها ، عبر
تراكمات فولكلورية نشأت وترعرعت خلال ثقافات
متضافرة وإذا كانت شخصية سيدنا الحضر
تستطيع أن تأتي بالخوارق والمعجزات ، وتحطم
قيود التواضع البشرية والكونية كما وضع ذلك
من صياغة كتاب الثقافة العبرية ، ومن نهلوا
منها ، فإن ما طرأ من تغيرات على سلوكهم
الشخصية المحيرة للقول انها تأتي في اطار المشيئة
(الالهية) ، وهي بالطبع بصمة واضحة من بصمات
الثقافة العربية الاسلامية .

وإذا جاءت صورة سيدنا الحضر صورة لنية
في بعض سبحات هذا الخيال الشعبي ، ومسخرا
للجن والنفاريت مثل سيدنا سليمان بن داود
- عليهما السلام - فإن هذه الصورة لا تخرج في
مراميقها وأهدافها عن أن تدعم أركان الدعوة
الاسلامية .

وإذا برز عند كتاب اليهود أثر يوم السبت في
بعض أفعال سيدنا الحضر من حيث عدم العمل في
ذلك اليوم المقدس عندهم ، فقد برز كذلك بشكل
قوي وواضح أثر يوم الجمعة في ظهور سيدنا
الحضر ، واتيانه بالأعمال والأفعال التي تدعو الى
الإيمان بالواحد القهار ، كسما وردت على لسان
سيدنا الحضر العديد من الآيات القرآنية في بعض
حكايات ألف ليلة وليلة .

لهذا كله جاء التميز والتمايز لهذه الشخصية
الفردة الغريفة هبر الأزمنة قريبة وسعيدة .

الأمير حمزة البهلوان يخبره بأنه الرجل الذي
سيرتقع به شأن العرب في هذه الأيام، ويتخلصون
من مظالم الفرس على يديه ، ويذل الدولة
الكسرواية الى آخر الأيام (٦٩) .

وفي موضع ثان من سيرة حمزة البهلوان نجد
سيدنا الحضر يفشى سر عدو الأمير حمزة البهلوان
اليه ، وهو المسمى باسم « بهران » حيث دهن
جسمه بدهان مدهلسم يقيه من شر ضربات الأعداء
له ، الا أن الحضر يدلله على نقطة ضعف عدوه وهي
رأسه التي لم تدفن ، ويمكن عن طريقها أن يصيبه
في مقتل (٧٠) .

وفي سيرة الظاهر بيبرس نجد سيدنا الحضر
ينصح المقدم ابراهيم الحوراني بأن يقاتل كيفما
شاء ، ويخبره بأنه لن يموت الا على فراشه بعد
مدة طويلة (٧١) .

وإذا كانت صورة سيدنا الحضر قد رسمها
الخيال الشعبي بحيث تكشف لأبطال السير
الشعبية طريقهم في الحياة ، وتنبئهم بما سوف
يحدث لهم من أمور ، وتصنبرهم لتعبات النضال
في سبيل قيم ، مثل عليا ، فإن هذا الخيال الشعبي
قد جعل من الحضر حكيما عليما يعرف متى يطلب
من أبطاله أن يلقوا بالسيف جانبا ، أو يتركوه
الى غير رجعة ، لكي تهدأ الأنفاس المتعبة التي أدت
رسالتها نحو « مجتمعها » .

وعلى هذا النحو طلب سيدنا الحضر في ختام
السيرة الشعبية أن يتنحى الملك سيف بن ذي يزن
عن الملك لابنه « مصر » ، واتخاذ سبيل العبادة
والتنسك بعيدا عن أمكن الناس ، في مكان متعزل
مخلف قلعة الجبل ، واستبدال اسمه الى اسم
« الجيوشي » كناية عما جهز وحارب بالجيوش

(٦٩) سيرة حمزة البهلوان - ص ٣٤ مجلد ١ .

(٧٠) المرجع السابق - ص ٢١٨ مجلد ٥ .

(٧١) سيرة الظاهر بيبرس - ص ٢٣ مجلد ٢ ، ص ٢٨٨ مجلد ٢ .



مكتبة الفنون الشعبية



معاناة وارث

تأليف: أحمد محمد عبد الرحيم

معرض وتحليل: عدلى محمد إبراهيم

الكتاب الذى نعرضه فى هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية هو كتاب « معاناة وارث » للباحث الاديب أحمد محمد عبد الرحيم الذى يعمل بمركز دراسات الفنون الشعبية ، وهو من أحدث الكتب التى صدرت فى مجال الماثورات الشعبية . اذ صدر فى النصف الاخير من شهر ديسمبر ١٩٨٧ ، وقد وضعت كلمة أو مصطلح الماثورات الشعبية على الغلاف وذلك لبيان أن هذا الكتاب ليس مجموعة قصصية أو رواية طويلة . كما قد توهم بذلك صورة الغلاف . ومنذ البداية نقول أن هذا الكتاب بما تضمنته من مواد الماثور الشعبي وعرضها بأسلوب أدبي فصيح واحتوائه فى طياته أو المؤلف كباحث فى الماثورات الشعبية يعتبر إضافة إلى ما صدر فى هذا المجال من أعمال تتناول ماثوراتنا الشعبية ، وقد قدم لهذا الكتاب استاذنا الدكتور عبد الحميد يونس مقدمة على أهمية هذا العمل ومعرفا بالمادة التى تضمنها الكتاب . « وهذه القصص ، وإن كانت تختلف عن الجنس الفنى الحديث المتروك باسم (القصص) إلا أنها قامت على الاستلهام المباشر من ناحية ، وعلى تقديم التراث الشعبى للجماهير من ناحية أخرى » .

يونس فى المقدمة - « انما هو محصلة كل الأفكار والحبرات والتجارب التى حصلها ولا يزال يحصلها الإنسان 7- وإنها تكشف عن استئناس الإنسان من ناحية ٨/٨ وعن هويته الوطنية والقومية من ناحية أخرى » .

ومن الأشياء التى لا خلاف عليها بين المعاصرين هو أن الماثور الشعبى محصلة خبرة وتجارب وابداع الإنسان ، وهى ظاهرة ثقافية بالمعنى الواسع لها تواصلها واستمراريتها فالماثور الشعبى - كما ذكر الأستاذ الدكتور عبد الحميد

ولغندما نقرأ هذا الكتاب سوف نتبين بكل وضوح كيف أن الموضوعات الخمس التي تضمناها إنما تؤكد انسانية الانسان حتى ولو كان «نص نصيص» ، وكذلك القدرة الابداعية الكامنة في العقلية الشيعية والتي تمثلت في «نكوين» الجوانب المختلفة من المأثورات ، والهوية الوطنية التي تمثلت في «تحديث» وتقليد» وفيها تعبير عن الأصالة والحرص على استمرارية القيم التي أوجدتها المجتمع لنفسه، منذ البداية علينا أن نوضح أن هناك عدداً من الطرق التي من خلالها يمكن للباحث أن يتناول مادة المآثور الشعبي : من ذلك تقديم النصوص كما يربوئها الرواة دون تحريف أو زيادة أو حذف ، كما هي بنصها وكتابتها مع مقدمة عنها ، ومن ذلك أيضاً أن يعرض الباحث مادته كما جمعها مضميها اليها الدراسة والتحليل والمقارنة ، كل ذلك يتم بشكل مباشر وصريح ويهدف أساساً الى التعريف بالمادة التي جمعه ميدانيا وما يمكن أن يقول الباحث حول هذه المادة ، وفي هاتين الحالتين لا يتدخل الاديب أو الفنان فيما يقدمه من استخدامه للمادة الأدبية والفنية ، ومن الانسابيل التي لها وجودها في مجال المآثور الشعبي هو «الاستلهم» ومعنى ذلك أن مادة المآثور الشعبي هي الخاصة التي يعتمد عليها الأديب أو الفنان في ابداعه الجديد ، وبمواا اكان هذا العمل يحافظ على عناصر المادة الشعبية أو يأخذ منها القليل فإن ذلك يرتبط بأسلوب وهدف كل فنان وكل أديب ، فهي حالات فردية يصعب العمل المدع إضافة الى رصيد الفنان أو الى رصيد الأديب دون التقليل من شأن جذوره الشعبية

في العمل الفني نعترض لاداء الباحث ان يسبق بجمع مقاربات الوائسية ثم ان يخلق شخصية كل فن «وايتن كاس وميدوع» . ومن خلال هذين الشخصيتين يتم عرض النصوص وآراء الباحث وجهة نظره على لسان كل من «وايت» «وميدوع» . كذلك يجادل القول بأن هاتين الشخصيتين لهما وجودهما في حياتنا فهاتان الشخصيتان المتميزتان يعرفون المآثور الشعبي والقادر على الرواية المتأنز . وكذلك المجلد خمسة المتحاطة على جذوره وأصلاته «وهناك الشخصيتان المختلفتان أصاحبة لهذا الفن المدع الذي يعطى

فوارث ومبدع » عبارة عن تواصل الأجيال ومن ثم تواصل وتواجد ونمو وتغير في الماثور الشعبي .
 ٥٥ والصياغة لهذه النصوص والحديث والحوار حول « التقاليد » و « التحديث » قد تم في لغة عربية فصحية بسيطة ، وهي لغة سلسلة سهلة تقترب كثيرا من أسلوب الحديث العادي ومصدر ذلك هو قرب الكاتب من المضمون الذي يتكلم عنه أو الذي يريد توصيله . ومع ذلك فإن القول بأن الباحث قد استلهم هذا العمل من الماثور الشعبي لا بد وأن يؤخذ بشيء من الحذر ، فعملية الاستلham ينتج عنها غلاف فنيا أو أدبيا له مواصفات وصيغاة جديدة ، وعندما سنتعرض لمدة الكتاب نجد أن المضمون الأصلي للماثور الشعبي قد بقي كما هو دون حذف أو إضافة اللهم الا الأسلوب والحوار بين « وارث » و « مبدع » كما تواجبت أفكار وآراء الباحث التي تقترب من التعليق المباشر على مضمون النص ، وإذا ما اعتبرنا أن إعادة صياغة النص الأدبي الشعبي في أسلوب فصيح يعد استلهاما فإننا بذلك نوسع كثيرا من دائرة هذا المصطلح ، ويمكننا القول إن مادة الماثور الشعبي في هذا الكتاب قد بقي مضمونها كما هو ، والتي أضيف هو الصياغة والأسلوب والحوار بين « وارث ومبدع » كما :
 ذلك وجهة نظر الباحث على لسان هذين الشخصين :

وربما نقسالم لماذا لم يقدم الباحث مادة
من المأثورات الشعبية في شكلها المتعارف عليه أي
دون إعادة صياغة أو حوار وهو الذي يعرف
أهمية ذلك من خلال عمله من كثر دروسات الفنون
الشعبية وكان في مقتبوسه أن يقول ما يشهد
قوله كباحث متعاطف مع هذه النصوص التي
أعطى أثرها الجليل قيمة أدبية وله بعض المحاولات
في هذا المجال، ربما أراد استغلالها في تقديم
نوع من التشويق في العرض وتوضيح دائرة
المتعاملين مع هذا الكتاب من خلال التسمية الأدبية
فيما لا يتفق مع طبيعة العمل، بل ربما لم يلاحظ
بذلك ما يجب أن تكونه المادة والأثر في
وضوحه : « تكوين » ، « تقليد » ، « تحفيظ » ،

في احدى عيني في معاناة وارثان شانه
 في موضوع الاول "لا تكونين" في مقصودنا
 الاسلامي فهو له حكاية "فخص خصيصا"، ثم وهي تمن

الحكايات الشعبية المصرية التي لها درجة عالية من الشيوع والانتشار ، « وارت » هنا كمكون لهذه الحكاية .

● **الموضوع الثني :** « تقليد » وهو رسم صورة لما عليه عادات وتقاليد الزواج وملاحظات « وارت » حول التجديد الذي يقترحه في هذه العادات لتكون أكثر ملاءمة للمصر .

★ **الموضوع الثالث :** « تحقيق » عن مولد ونشأة أبي زيد الهلالي .

● **الموضوع الرابع :** « تحديد » وهو النقلة المفاجئة والتغيير الشامل دون مراعاة الموروث .

● **الموضوع الخامس :** « معاناة وارت » وهي التي تحمل عنوان الكتاب .

وقبل أن نعرض لهذه الموضوعات علينا بالتعرف على شخصية كل من « وارت ومبدع » فنحن نجده في كل زمان ومكان ، تفرقه ولا تندره ، ففي بداية موضوع « معاناة وارت » يقول المؤلف هو يعرفك ويحدد نفسه فيك ، قد تتجاهله أحياناً لانشدك بأمور تنهيك عنه ، ولكنه لا يقدر ان يبعد عنك ، فهو يستمد منه وابداعه منك . أنت مجتمعه وبيئته وثقافته يخرج منها يفنّه وابداعه فهو وارت لكل ثقافتك وعاداتك ومعتقداتك ، انه انسان متفوق ، مبدع زاد ايمانه بنفسه وقدراته في ١٣٣ » .

هذه هي مواصفات الراوي والمبدع الشعبي كما يراها الباحث ، ولكنها جاءت في صياغة أدبية واضحة وسهلة . وعن مبدع يقول : « وكان مبدع بدوره مبهوراً بعمله وحبه الخاص له ، فهو يروي أن حب الناس له اعترف بأبداعه وحلقه الفني ، وبالتالي فهو اعجاب به شخصياً فهو صبيه فمساعده ، ومشاركة في كل ابداع ، ويعتبر نفسه أيضاً وريثاً له - أو على الأقل - سيصبح في يوم من الأيام « وارثاً » مثله ومعلماً يشار له بالبنان ص ١١ » .

ووارث في ابداعه وروايته لا يعمل في فراغ أو من فراغ « فهو مبدع كل لوازمهم ومنشأهم وهو يعترف لولا تأثيرهم ومخزونه منهم ما توصل الى

شيء أصبح ذات قيمة ص ١١ » . فهناك المجتمع بظواهره وثقافته ووارث المتكهن من هذه الثقافة والدة در علي توصيلها والاضافة اليها ، وهناك مبدع المتلقى الأمين الملائم « لمعلمه » وارت . هذه العوامل الثلاثة هي التي تؤلف المأثور الشعبي من حيث المنبع والأصالة والتواصل .

وفي القصة التي تحكي عن « نص نصيص » يحاول الباحث أن يقول شيئاً من حيث طريقة تأليف مثل هذه القصص ، أي أن استخدامه كلمة « تكوين » هي محاولة للكشف عن الطريقة التي يتم من خلالها تأليف أو ابداع « الحكايات الشعبية » ، فوارث ومبدع وهما في طريقيهما إلى « السوقية » للبيع والشراء عن طريق المقايضة ، والكل يعرفهما لما لهما من مكانة عالية بينهم ،

وفي طريق العودة يرى وارت « نص نصيص » وحوه وجديده (أبو صفاره)، ومن هنا يعود وارت الى مجلسه المجهود ويبدأ في « تكوين » الفصه او «حدايه الشعبيه ، ومن خلال الحوار بين آل من وارت ومبدع حاول المؤلف أن يضع على لسانيهما افكاره ووجهه نظره حول المعنى والهدف من الحكايات التي يروونها فيقول : « أعلم انكم تسحرون مني وتستهنون بي لصغر حجمي . وأنا أستهنين بكم لصغر عقولكم ونفاهة تفكيركم ، وقلّة حيلتكم ، سموا لي سباق بيننا أنتم بخيولكم وأنا ببغدي (أبو صفارة) ومن يفز يكن علينا صاحب انكلمه نطيعه ولكن له بمثابة الرعيه لراعيها ص ٢١ » . هذا ما ورد على لسان (نص نصيص) ولكن يعود المؤلف ويقول على لسان وارت : « لقد كان نص نصيص هدف أو أكثر من هدف . أول

هذه الأهداف هو إظهار اخوته الستة على احترام مشاعرهم ، وإن ضعف قوته الجسدية وضآلتها لا تنقص من قدره كبشر مثلهم ، وثاني هذه الأهداف رسالة يريد تحقيقها وهي محاربتها للشعر سواء من داخل الانسان أو من خارجه والقضاء عليه ان أمكن ، والشعر الخارجي هنا يشمل في الفسوله التي تقف على بنى البشر ص ٣٠ » . والحكاية في أساسها دعوة الى أنه بواسطة التكاثر والتعاون والاخلاص يمكن القضاء على مصدر

الشعر ، وهو في هذه الحكاية يتمثل في الغول وابنتها . وهي دعوة صريحة الى الاتحاد ، وعصم تقدير الأشخاص بناء على الشكل دون المحتوى .

تبدأية لموضوع تقاليده الزواج وكيف ذلك والمحب بين سنتي والفتنة « عيب » . وهذه المقدمة أو المناخ أو الموقف أراد به المؤلف تهئية الظروف للرواية أو للحديث عن عادات وتقاليد الزواج ، وفي استعراض هذه التقاليد نجد المزج بين ما هو موجود فعلا من تقاليد ووجهة نظر « وارت » في تمييزه الى ما هو أكثر ملائمة لظروف الاجتماعية والثقافية التي يمر بها المجتمع في الوقت الحاضر . ومرة أخرى - يعود المؤلف الى تأكيد وبيان شخصية « وارت » فعنه يقول « هو سيد المعرفة في هذا الزمان ، وهو وارث الذي ورث العلوم والمعرفة من مخزون الكفاية ، هو وارث لغتهم وحكمتهم وعلمهم وهو الطبيب لكل داء ص ٣٨ » ولكنه مجدد فيه ويأتي ذلك واضحا في قوله لمبدع

وارث ليس حافظا فقط للموروث الشعبي « لقد تطرف الى فكري تقليد يتبع المراحل الزواج المختلفة ، ، ، ، تعالى بجانبي لتتحدث فيه معاً ونحققه ولتأخذ الأجيال التي نعيش معها والأجيال القادمة كعادة وتقليد ص ٤٢ » هذه العبارة انما تدل على أن وارث يضع تعديلات وتغييرات في الموروث الشعبي سواء أكان ذلك لجلب الذي يعاصره أو للأجيال التي تأتي في المستقبل ، وأحيانا ينظر وارث الى المستقبل نظرة ملؤها الخوف على هذه التقاليد فيقول :

« سوف يأتي يوم تحطم فيه كل العادات والتقاليد ، لكننا اليوم نضع تقليدا أو ننظم تقليدا يتبع لحاضرنا وغدنا القريب ، أما الغد البعيد فإن التقدم للمادي سوف يحطم كل تقليد ويصبح الناس في دوامة من انتغير كل يوم ص ٤٧ » .

وبالرغم من مخاوف « وارت » على مستقبل العادات والتقاليد وتنبؤ أن التقدم المادي سوف يحطم كل شيء إلا أنه يبذل قصارى جهده لاحتداث التغيير الواعي الذي لا يبعد عن الأصالة والقيم التي يتضمنها المأثور الشعبي ، وفي ذلك يقول « وارت » مخاطبا « مبدع » : « لا تنس فأنت ناقل عني ، ومنك تنتقل موروثات اكتسبناها من مخزون الناس كافة . نحن تحدد الأشياء من مخزونهم ثم نخرجها في إطار معين لينتقلها الناس بدورهم ويكتشفوا منها أبعادا جديدا . . وهكذا تتطور الأشياء يا مبدع ص ٥٥ » .

فإذا كان « وارت » في الموضوع الأول « تكوين » يؤكد امكانياته الإبداعية في تأليف

وتتطور أحداث الحكوة يؤكدها وجهات نظرى « نص نصيبي » التي جاءت على لسان وارث أحيانا ولحنها في انتهيه هي « يريد بوله الموم فبدلا من العول والتحنين المباشر للنص يمزج المؤلف بين الرواية والتحليل والتعليق على لسان الراوى المبدع الذي يقوم (بتكوين) احدايه الشعبيه ، وينتهى الحدايه بانتصار « نص نصيبي » وأخوته وجزية القول وابتها شر هزيمة ، وبعد أن يستمع (مبدع) الى معلله وارث يقول : « سأرويه للناس . . وهم من بعدى يكونون رواة لها . . سأضيف عليها وأبدع ، وهم من بعدى سيضيفون ، لا تقلق يا سيدى فان عملك سوف يشاع بين الناس ويتناقلونه على مر الأجيال ص ٣٤ » . هذا هو قول (مبدع) عندما استمع وشارك في « تكوين » حدة « نص نصيبي » ، وطبعاً أراد المؤلف أن يقرب لنا الأسلوب أو الظروف التي من خلالها يمكن أن « تكون » حكاية شعبية مع التأكيد على أهمية الهدف من هذا « التكوين » من خلال الربط بين تطور الأحداث والهدف من تنابها ، مع الوعد الأكيد من مبدع أنه سوف يحافظ أو يحفظ هذا النص ويكون راوياً أميناً له وأن غيره كثير من الناس سوف يحفظونه ويروونه ويتملون محتواه ومدلوله وهذه .

● والموضوع الثاني في هذا الكتاب « تقليد » عبارة عن محاولة للتعامل مع مادة العادات والتقاليد المتصلة بالزواج ، وواضح أن الحديث يتصل بالريف أو بالقرية دون الإشارة الى تحديد المكان ، وبفض النظر عن عدم تحديد المكان أو الزمان فإن تقاليد الزواج في المجتمع المصري تشابه الى حد بعيد على الأقل في أطاها العام أو في عناصرها الأساسية . . وفي بداية هذا الموضوع يحاول المؤلف أن يخلق موضوعا مناسباً يمهده به للحديث بين كل من « وارت » ومبدع « حول ما يتصل بالعادات العاصصة بالزواج وموقفهما حيالها » ، وهنا يختلف العرض عما إذا كان المؤلف يقدم لنا مادة بحية مجموعة ميدانيسا ، وفي البداية نخذه أن « مبدع » يعاني من حالة ارهاق وتوتر وقلق شديد ، وذلك لوقوعه في « الحب » . . ويقص مبدع حكايته مع فتاة البئر وكيف أنه أحبها حباً ملك عليه شغاف قلبه ، وهنا تأتي عبارة الحب

فهو يقوم أصلاً على «تحقيق» أمنية الأم وهي حامل، فهي ترى «الغراب» الشجاع الذي يهزم كل «انغرين»، وتصبح أمنيتها حقيقة، كما ذكرنا من قبل. وفي هذا التحقيق نجد أن المؤلف يسرد لنا دور كل شخصية من الشخصيات التي لعبت دوراً مهماً، والتحقيق يبدأ بالاتهام وينتهي بالبراءة ويظهر الحقيقة جلية واضحة، فتجد «سرجان» الحاقق على خضرة الشريفة التي كانت يرغب في زواجها قبل أن تنزوي من «رزق» فتمشي بها عنه زوجها «رزق» عندما تقسم مولودها الذي اسمه «بركات» والذي جاء أسير الون، بما جعل رزق يشك في أمر خضرة الشريفة وإن أسير الون، «المرلود الجديد» ليس ابنه لأن «سرجان» فالحيانة والحقد تمثل في شخص «سرجان» ومن ناحية أخرى فإن هذا التحقيق يظهر جانباً مهماً من طباع وسلوك العرب وهو البخوة والشجاعة والتجدة والكرم وقد تمثل ذلك في شخصية «الزجلان» الذي قدم كل المونة والايانة والحباية لخضرة الشريفة وابنها «بركات» الذي يسمى فيما بعد باسم «أبو زيد الهلالي» .

وتأتي المقابلة بين الأب والابن في شكل مباراة تنكبيف من خلالها الحقيقة وبراءة «خضرة الشريفة» ويظهر بركات كأفوس الفرسان، ومن تلك اللبنة أطلق عليه اسم «أبو زيد» .

الموضوع الرابع وهو «تعديلات» وقية
يتعلق بالثاني عن التطور المجتمعي الترخيص
نفسه. يوسع المؤلف الشئ في النظرية الحديثة
ويقصد إلى فهمه بكلمة محمد علي: «الظفر» المضافة
أما البقرة التي هي في حد ذاته التي شئت جازوه من
المؤلفين المعاصرين. ووفقا ليوسف: «الزواجر»
من قديمه وأدبته من هذا الحديث. وقوله: «الزواجر»
والزواجر، فإنه يهبط بملك المكهرباء وهو «الآلية» إلى
مصر في الفنى ويحيط في بقاءه بفضل الدينامية
على المؤلفات التي تقاها من حضرة الكافة من كل
تجديد. وإذا كان أدبنا يؤمن بالظواهر ونفسي
العادة وتهدى إلى الحديث بالتوازي والظفر، إلا أنه
ضد أيدينا الشئ كما. إلا أن الشئ في الظفر
أما القلة دون فهم واستعداد. (١٠١)

● **الموضوع الثالث :** « تحقيق » عن مولة
ونشأه أبي زيد الهلالي « وارت » في هذا الموقف
راوي سيرة شعبية ، فهو كما قال المؤلف متعدد
المواهب قادر على رواية وصياغة كافة أنواع
الماثور « الشعبي » وفي هذا التحقيق يبدؤ المؤلف
برسوخ الموقف الذي كاثت تنم فيه رواية السيرة
الشعبية من حيث تهية الزمان والمكان وكذلك
توجد جمهور المتلقين الذين يرغبون في معرفة حقيقة
ميلاد أبي زيد الهلالي .. وقد اعتد المؤلف على
طبعة بقرت من كتاب « سيرة بني هلال الكبرى »
فهي مادة تيسرت مجموعة ميدانيها كما هو الحال
بالنسبة لمتوضوع الأول والثاني .. ولكنها عادة
مستفاد من « مقدر » مطبوع « ويمكن القول ان
الكاتب حاول ان يعيد الى « نوح » من هضاه غصة
فاغتنبه على النص الحديث أو المطبوع القيسدية أو
الميلاد « أبي زيد الهلالي » ومن المؤلف ان الكتي
من الامهات المتصلة بالسيرة الشعبية عموما تعتمد
امهات اعلى لموضوع مطبوعة اكثر من اعتمادها
على نصوص شفاهية أو مجموعة ميدانيها « وفي
تحقيقه » يوظف المؤلف برادش كراوليسيريه
كشاعر في رواية الجوعى جوعى بن عيسى بن عيسى
فما لميلاد برادش « جعفر الشريقي » بين عنت وطيح
من القبيلة كاعقب تحقيقه رقيق الام عليه تيسر
أن يكون له الطون في شعاعه وفي الوقت ذاته تيسر
« شراها » غير على غير « في بن » في شعاعه
في سيرة شقيته في بنه في شراها في شعاعه حتى
والى بنه في سيرة في شعاع المؤلف في بنه
الشعاع من طيب عليه الشعاع والطن من القبيلة
والشعاع عليه في سيرة الزحان شعاع هجوة
السخول في تفاصيله وفي التحقيق في الزحان
اراد ان يقدم النص من خلال التعليق الذي يورد
عليه « وارت » وكما قيل « في » « ميلاد
مجان » في بنه في شعاع في بنه في شعاع
في زيد الهلالي ضمن الكثر من المعاني والمعتقدات

بعداً مفاجئاً عن أصول وجذور المأثور الشعبي .
 « أما التحذير أو النقطة المفاجئة والتغيير الشامل دون مراعاة لوروث ، أو تحديث الإنسان نفسه في دخله ومعتقداته وعلمه ومعرفته فهو أمر لا يقبله أو يعترف به » أو يقره . فقد تشتتت شمل العائلة الكبيرة في بنيتها الأساسية بعد أن كانت وحدة واحدة في عاداتها وسلوكها وقيمها ووجدتها الاقتصادية والاجتماعية ص ١٠١ » . والتحذير في « المندرة » كان من أثر التحديث في العادات والسلوك ومظاهر أخرى من المأثورات الشعبية ويبدو الجزن على « وارت » عيبها يخاطب « مبدع » . قال : « تصور يا مبدع يريد الناس أن يتناسوا ما الفيه ويتذكروا آثر الآباء والأجداد تحت اسم التحديث والتغيير الجذري الشامل ، انني حزين رغم ايماني بتطوير الأشياء ص ١٠٤ » . وبالرغم من هذا الجزن الشديد الذي يتباب « وارت » من جراء التحديث الا انه يوجد نوعاً من التوازن بين الموروث والحديث فيقدم نوعاً من المزج بين الشكل الجديد والموروث وتأتي هذه الفكرة من الناس أنفسهم فنجد « مبدع » يوجه كلامه إلى « وارت » يعرض هذه الفكرة الجديدة : « لقد توصلنا الى أمر تافق عليه « يا وارت » . . المندرة ستبقى بأخراسانات الجديد ولكنها ستأخذ الشكل العام الذي يبنيه لنا ، مبتنئاً بالكهرباء ولكن القانون والكلوب باقيا بها ، ستزود بالماء ولكن الزهر والقلل لها مكان بها . ستفرض بالسجاد ولكن الأكلية ولحجهم بجوارها ص ١٠٤ » .

وهكذا نرى كيف تم هذا التوازن بين الحديث والموروث وهو حل قديم الناس الى ذات مسع وعدهم بالمحافظة على شكل وتقسيم « المندرة » ، فهي الرمز الباقي لوسط العائلة . ومن الملاحظ أن المجتمع المصري يمر بفرحلة سريعة من التغيير وربما يكون التحديث أحد العوامل التي لها تأثيرها الشديد على بقاء ووظيفة المأثور في مجتمع متغير . ولكن ولدت حزين بالنسبة لما آل اليه المأثور الشعبي . في ظل ما أسماه « بالتحديث » ، ينبغي كان وارت سعيداً بما حققه في « تكوين » واضعاً عياً يريده من تغيير في « تقليد » مظهره قدرته في « تحقيق » ومظهره أسسفه في « تحديث » .

ولمناقشة هذا الموضوع اتخذ المؤلف من موضوع « المندرة » أو « المندرة » كظاهرة يدور حولها الحديث ، « والمندرة » هي مكان للتجمع واحياء المناسبات الاجتماعية التي تهم العائلة « الكبيرة » أو « البنية » . فالمندرة رمز لوجدة العائلة ، وهو الرمز الباقي بالرغم من تفتت العائلة الكبيرة الى أسر صغيرة ومجرة البعض منها الى مناطق أخرى ، ووارث حزين على ما جرى « للمندرة » من تحديث سواء من حيث تحديث البناء أو الأثاث أو المفروشات فيقول : « أن الأثاث والمفروشات التي أريد بها تجهيز « المندرة » قد تصلح في المدن الكبيرة ولكنها لا تصلح من وجهة نظري في القرى . ولأن الموروث لا بد أن يبقى لها وجود متميز فالأمة من غير موروث ومأثور أمة ليس لها جنور وأصول ، والمدينة لا تقدر على صيانة المأثورات كما تقدر القرية » فانقرية صاحبة المأثور الأول وعليها واجب الحفاظ عليه ص ١٠٣ » . هذا بالتحديد هو موقف الباحث أو المؤلف وضعه على لسان « وارت » وملخص القول إن التحديث دون أخذ الموروث أو المأثور في الاعتبار يعتبر من الأشياء المرفوضة في نظر كل من « المؤلف » و « وارت » . ونحن هنا لنناقش المؤلف في موقفه حول القرية والمدينة فيما يتصل بالمحافظة على المأثور الشعبي ، والرأي أن كلا من القرية والمدينة يحافظ على المأثور الشعبي وليس بالضرورة دائماً أن تكون محافظة القرية أكثر من محافظة المدينة .

بعد ذلك يعرض الباحث تفصيلاً لوظائف « المندرة » أو أنواع المأثورات الشعبية التي يكون لها النصيب الأكبر من الممارسة في « المندرة » ، ومن ذلك يذكر الضيافة والاحتفال بالاعیاد وسهرات شهر رمضان والعزاء . ويعطى موضوع العزاء اهتماماً خاصاً بموضوع « الوفاة » ومنها تاذية واجبات العزاء . وخلال موضوع « التحديث » يناقش المؤلف - على لسان وارت - ما يتصل « بالشكل والجوهر » ففي رأيه أن التغيير في الشكل مع بقاء الجوهر يحدث نوعاً من الصراع يقول وارت : « الناس مهوونون بالتحديث . وعندها يفقدون تجدهم في صراع رهيب بين الشكل والجوهر ص ١٠٤ » . ووارث مع التغيير والتطوير كما رأينا في « تقليد » ولكنه في « تحديث » له وجهة نظر أخرى فهو يرفضه لكونه

الموضوع الخامس : « معاناة وارث » ،

قد تكلمنا كثيرا عن وارث وصبيه مبدع وحاولنا توضيح شخصية ودور كل منهما فيما يتصل بالماثور الشعبي ، وفي معاناة وارث تتجلى المعاناة والحزن والأسف على ما آل اليه حبال الماثور الشعبي سواء بنزديده أو عند المجتمع أو الدارسين وبعد أن يجدد لنا المؤلف ملامح وعبقرية وارث بقوله : « عندما تراه تعرفه على الفور فقد يكون انسانا بسيطا مثلنا ، يرتدى زي الوطني ، وقد يزيد عليه بأن يطلق لحيته وشاربو أو يطلق شعر رأسه أو لا يهتم بزيه ونظافته ، يزيد عنا في شراسته لشرب الدخان بكل أنواعه وأشكاله وفي شرب الحشيش ان وجد ص ١٢٣ » كما يشير المؤلف أيضا الى أن هذا الانسان ليس شخصا بعينه فهو موجود في كل زمان ومكان وهو متفوق ومبدع . ووارث في النهاية تنضخ ذاته . « فهو ينفع أنفاسه فيملأ الدخان أرجاء المكان الواسع الذي يعرض فيه ابداعاته من الموروثات وهو ينظر اليها في تيه وفخر . « فهو وحده صاحب كل ابداع وكل خلق ص ١٢٤ » . وإذا كان وارث قد وصل الى هذا الحد من تنضخ الذات فإن مبدع يتطلع الى هذا اليوم الذي تصبح له فيه ذاتا على قدر ضخامة ذات معلمه وارث . « في ذلك يقول المؤلف : « ومبدع ينظر اليه في إعجاب وحُب ، فهو وريثه حين يجلس على الأريكة التي يجلس عليها وحده بعد أن يرث عنه فنه وابداعه ، وقد يأخذ عنه غروزه وكبرياه واحساسه بأنه فسوق مستوى البشر ص ١٢٧ » . ويزداد غرور وارث الى أن يقول « أنا فقط ، أنا فقط » . كما أن وارث هو من الذين لديهم القدرة على الابداع فإن فريقا من الدارسين يفرغون لدراسة ما يبده من الماثورات الشعبية وهؤلاء الدارسون مراتب ومراكز كما هو الحال في عملية الابداع الشعبي وفي ذلك يقول المؤلف : « فيونس هو كبيرهم . . ولكنه أكثرهم تواضعا ورقة . . هو يحاول أن يعلمهم ويأخذون عنه ص ١٢٧ » . فالأستاذ الدارس يعلم كما يعلم وارث ابداعاته لصبيه مبدع ، ثم يستعرض انشغال الدارسين ببعض الأمور الجانبية التي لا تخدم قضية الماثورات الشعبية ، من ذلك المثال الخيالي الذي أورده وهو العروس ذات

الأصابع الست في يد والأربعة أصابع في اليد الثانية هو رمز البعد عن واقع الماثور الشعبي والتلهي ببعض التقاضيا التي لا طائل من وراء مناقشتها ، كما يعرض من خلال ذلك لموضوع « التفنافية » وذلك بمناقشة بين وارث ومبدع فيما يتصل بأصابع أيدي عروسة المولد . . وفي النهاية : « كان كل شيء هادئا في مجمع الفن . . وارث في حالة نوم عميق لا يحرك ساكنا ومبدع يشغل نفسه في وضع لمسات أخيرة للتجديد التي أحدثه في عروسة المولد ، ويتذكر معلمه لقد زاد الحد في نومه ص ١٢٤ » .

ولكن وارث لم يصبح هذه المرة وطن مبدع أنه على وشك الموت فيقول :

« هل انتهى حقا ومن يرثه ؟ أنا ! . . أنا مازلت صبيا . . هو الأسطى ص ١٣٥ » .

وبعد ذلك العرض السريع لكتاب « معاناة وارث : للكاتب أحمد عبد الرحيم نجد أن المؤلف قد وفق في تقديم هذه الموضوعات الخمس التي يتألف منها الكتاب في أسلوب مشوق فصيح يتميز بالبساطة والوضوح ، وقد أخذ مادته من الماثور الشعبي وهيا لنصوصه ومعلوماته جوا من الحوار بين الشخصيتين اللتين ابتدعهما للدلالة على تواصل الماثور الشعبي عبر « وارث ومبدع » - المعلم والصبي - وكما ذكرنا في هذا العرض فإن المؤلف له اهتمامات أدبية من حيث تأليف القصص القصيرة والرواية ، وقد استفاد من هذه القدرة في تهيئة جو روائي يشد القارئ ويحببه في مواصلة القراءة الى النهاية ، وقد استخدم الباحث وارث كوسيلة لبث أفكاره وتعليقاته وتحليلاته التي أوجدها في موقعها وهذا لا يتنافى مع أهمية وجود أمثال وارث في ابداع ونقل الماثور الشعبي ، وقد وضع التعليق والرأي بشكل ظاهر في تقليد وتحديث ومعاناة وارث وإن لم نعلم في بقية الموضوعات ، وهذا ليس بغريب ذلك أن المؤلف هو بالدرجة الأولى باحث في مجال الماثورات الشعبية ، ولعلنا نتفق مع أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس عندما أنهى تقديمه للكتاب بقوله : « وقد يكون للنقاد آراؤهم الخاصة في هذه المحاولة ، ولكنها مع ذلك تستحق التقدير » .

عالم الأدب الشعبي العجيب

علاء الدين وحيد

ان ما يحمله فاروق خورشيد للأدب الشعبي ، ليس مجرد اعجاب أو تقدير لمادة التناول ، التي يعالجها مرة وأكثر . بل هو العشق المضمخ بالاخلاص ، الذي يمكن صاحبه من أن يتمثل كل لحظة من دلائع المشوق .. المادية والروحية ، والظاهر منها والباطن . ولذلك يجيد اديبنا الكبير السباحة في اعماق بحار الأدب الشعبي ، بكل سيرها وقصصها وأجوائها وشخصياتها الأصلية والثانوية . يصنعها في لحظة خاطفة ، ويفصل جزئياتها تفصيلا .

والجمال . الحب بين الانس والجن ، الجن والملائكة . بينما يعرض الثاني لعالم الحيوان : الخيل بين الأسطورة والعلم ، الغزالة الأم والآله ، الثنين وحش الخيال الشعبي ، الغول الانسان والوحش .

اما المجال الثالث ، فهو ادبيات : لغة الحيوان بين العلم والمأثورات العربية ، كليلية ودمنة تاليف لا ترجمة ، لقمان والخلود ، الفكاهة والمواقف الفكاهية في الأدب الشعبي ، الانسان

وعن دنيا الفولكلور العربي ، يقدم فاروق خورشيد هذه الأيام مؤلفا جديدا هو « عالم الأدب الشعبي العجيب » ، الذي صدر عن سلسلة « كتاب الهلال » ، وموضوعات الكتاب لا ينتظمها اتجاه واحد ، ولا قضية بعينها ... بل تضم من الأدب الشعبي الشامي على المغربى ! أو فننقل انها ثلاثة مجالات ، لم يستكمل واحد منها ربما لأن استكمالها ، قد سبق نشره في مؤلفات فنانتنا الكبير . المجال الأول : بعض محاور الأدب الشعبي ، مثل : الحب

العربي المبدع ! مع فصل « عالم الادب الشعبي
الزاهر العجيب » ، الذي يعد مدخلا للكتاب .

واحاطة فاروق خورشيد بموضوعه ، اتاحت
له أن يصل الى جوهر الاشياء وروح الشعب
الصميم ، والطريق الشاق الذي اتجهت ، كانت
له مباركة . ومن اهمها ما نتج عن المواجهة بين
الادب الشعبي والادب الفصيح . والثاني يعمل
على الاستمرار في حصار الأول ، وواده إن أمكن !
وكانت محصلة الحركة ثراء الأول وفقر الثاني !

نبحث بذلك كل مقارنة في الأصول والفروع
والعموميات والخصوصيات !

لقد عمل الادب الرسمي دائما على تجاهل
ادب العوام ، وكانت الخسارة كبيرة . « ولن
نصل الى احكام حقيقية عن ادب لغة ما ، في
فترة ما ، دون دراسة حقيقية ، ومعرفة
مخلصة بأدب شعب هذه اللغة ، وما يحصله
من تراكمات فولكلورية متوارثة » (ص ١٠ -
١١) .

ويذهب فاروق خورشيد الى ان تسيطر
الادب الفصيح ، على فكر الأمة العربية ، أفسد
أو كاد حياتنا العقلية والثقافية والفنية على مر
العصور . وتسبب فيما يتبين به من أعادية
النظرة في الرؤية . « وأخذت النظرية المصطنعة
التي تقسم الادب تبعا للعصر السياسي ، تقبیره
على ما ليس في تكوينه . وبذلك وضع الفن في
مقام التابع ، وليس العكس كما تقضي طبائع
الاشياء » .

ولعل انتهاز نقادنا للمنهج السياسي في
تقسيم عصور الادب أكبر شاهد على غياب فكرة
الحق الانساني من ناحية ، من مقبدار ما في
احكامنا على العطاء الادبي من سطحية واكتفاء
بالظواهر الخارجية للاشياء من ناحية أخرى .
وقد أثر هذا على مفهومنا للادب نفسه ، اذ ربطنا

الانتاج الادبي بالتغير السياسي ، وكان معنى
هذا أن يستجيب هذا الادب استجابة مباشرة
لكل تغير سياسي يطرا على حياتنا . « وكان معنى
هذا أيضا أن نطلب من الادب أن يكون في
خدمة التحرك السياسي ، فهو منتهم سياسيا
شما أو لم يشأ ، يسقط بنقوطة الدولة التي

ينتمي اليها ، ويرتفع بارتفاعها . وهو في كل
حال من الأحوال يوجه أدبه للدفاع عن كل
ما تمثله هذه الدولة . » (ص ١٤ - ١٥) .

وتبكي الادب الفصيح تجيء من ان مفاهيمه
الضيقة ، شملت الكل والجزء . مما أصابت
التعبير الرسمي بالجمود ، بينما أغفلت الادب
الشعبي من المصير نفسه . في محاولاته الدائمة
أن يصدق فيما يعرض ويعبر . ولذلك فهو في
تصويره للمرأة مثلا ، لا ينحصر في الشخصيات

التي تقترب من النماذج التي يلوكها الادب
الفصيح ، بل تكثر ألوان في الادب الفصيح
خاصة في الشعر منه ، ثلاثة أنواع أقرب الى
الأنماط . هي الحب العذري بالغ التطهر
وصاحبه قيس بن ذريح ، والحب الجنسي كما
عند امرئ القيس ، والحب العابت ويشمله
أبو نواس . هو في الادب الشعبي متعدد وكثير
« كل هذه الصور المتعددة للمرأة في السير
الشعبية تعنى ثراء العاطفة التي تمكنها أحداث
هذه السير ، وكذلك تنوع لون الحب الممارس
في هذه السير ، وتلون معنى الجمال وكيفية
تذوقه ومنحى الاحساس به » (ص ٢٨) .

وقد أعطت السير الشعبية إرغافها للعواطف
الانسانية ، نفس حرية القول والفعل التي
يتمتع بها أصحابها في حياتهم الخاصة
والعامة . وكذلك فعلت بالنسبة للحب .

ان كتاباية فاروق خورشيد في الدراسات
الفولكلورية ، تمثل التطور الذي وصلت اليه
هذه الدراسات اليوم . وفنانا بأسلوب حديث
ولغة عصرية ورؤية فنية متطورة ، يفجر أعماق
الادب الشعبي ويكشف عن مناطق الفنية
العميقة ، التي لا تزال الصق الاشياء يتكوين
الانسان العربي المعاصر حياتيا وثقافيا .

وهذا الزاء الذي يحرض دارسنا على أن
يسلط الأضواء عليه ، يتحدث عناصره وإبراز
ملامحه وتفسير خباياه ، يجسد أدبنا بمعالمه
عالمنا شتيد الحيوية . ويوقف فيه المتلقي على
أمن ما في تكوين الانسان العربي . وبالذات
ابحايياته وقيمه .

وتستوعب القارئة أكثر من شعب ، وتقصد غالبا بين المفاهيم الشعبية العربية ، وبين مثيلاتها الفرعونية والهندية واليونانية . وهي مجرد إشارة سريعة حيناً ، كما في فصل « الخيل بين الأسطورة والعلم » ، ومفصلة طويلة حيناً آخر ، كما تعرض « الغزاة الأم والآلة » .

ولما كانت الآداب الشعبية تأخذ عن بعضها البعض ، فقد حرص دارسنا على أن يفسر في تناوله ، محصلة تبادل الأخذ ، من التقارب والتشابه . كما فعل مثلاً في مقارنته للفسول أو المارد المهول في رحلة الاستباده البحري الثالثة في « ألف ليلة وليلة » بفول الانشودة التاسعة من « الوديسا » .

وقد ساعدت فناننا هذه الأدوات التحليلية جميعاً ، في تجسيد معالم أدبه الشعبي المعجب بحيث بدت مجاهله التقليدية ، والتي كانت تبدو للنظرة العادية ، واقفة عند حدود الطرفة . . . دينا ثرية تتوج بالحياة لمختلف كائناتها .

ولعل من أهم ما قدم فاروق خورشيد ، اكتشافه مشاركة الأدب الشعبي العربي لأدب الخيال العلمي . وهو شيء آخر غير الخيال الجامع والخرافات وأعمال السحر . كانه من عمل العصر الحديث المتقدم تكنولوجياً .

« فهنا وحش من صنع المعرفة والعلم ، مصنوع بيد الإنسان نفسه ، ومجهز بحيث يتحرك عند اقتراب الغريب من الموقع الذي يحرسه فيظهر ويقع ويصدر من الدوى المرعب ما يدفع الغريب الى الهرب ، ثم يتراجع الى مكانه مع تراجع اقترام المقتحم للمكان . . . وليس هذا سحر أو طلاس كما ظن الهيمنس ، وإنما هنا صناعة متقنة لحارس دائم على هيئة هذا التنين المخيف . . . ونحن هنا لا نشك أننا أمام معطيات صناعة متقدمة اشتملت بالخوف المترسب في الضمير الشعبي من هذه الوحوش المهولة التي خلقها الخيال الشعبي ، فصممت حراسها على هيئتها وبأصواتها المخيلة . » (ص ١٣٢) .

وجانب من تناول أدبيتنا الكبير لموضوعاته المختلفة ، يفقد فيه تأثير العقيدة الروحية والسماوية ، في مبدع ومتلقي الأدب الشعبي .

ومن أمثلة ذلك شخصية جليلة ، إحدى الشخصيات النسائية في سيرة الزير سالم . وهي صاحبة القصة الغرامية المشهورة مرطلها كليب . لقد شاركته هموم حبه ، ولم تتركه وحده يعاني في سبيل الظفر بها . بل ساهمت في مفاسراته ، مرضة حياتها هي الأخرى للخطر ، حتى كلل السعي بالنجاح . وتمكن كليب بمؤامرة ذكية حاكها هو وحبيته ، من قتل عدوه وعدو وطنه ، الذي أعد العدة للزواج من جليلة .

والمقارنة بين جليلة وبين أية شخصية نسائية في الأدب الحديث ، هي كما يرى كاتبنا ، في صف الأولى بلا نزاع !

والأدب الشعبي كمرآة للحياة الشعبية الصادقة ، يسجل في سيره ، أبطال الجماهير الحقيقية . . . الذين يشكلون مفاهيمها وقيمتها وطموحاتها وأحلامها وأخفاقها ونجاحها . ولذلك فهو أسبق من الأدب الفصيح ، الى تناول شخصيات نابضة بالحياة . . . مثل شخصية « السلال » . وهو البطل المساعد في السير ، الذي يقوم بدور المخادع المتحاي . . . الذي يربأ أن ينهض به ، البطل الأصلي الصريح الصادق الشجاع .

« صورة السلال إذن صورة مهمة في دنيا السير الشعبية ويزيد في أهميتها أنها مقدمة لشخصيات متكررة ويتركز ظهورها في الأعمال الشعبية المتأخرة كما ستكرر وتظهر فحسب الأعمال الأدبية والرسمية المتأخرة أيضا ونعني بها المقامات التي اعترف بها الأدب الرسمي رغم عدم اعترافه بالأصول الأولى لشخصياتها . » (ص ٨٦ - ٨٧) .

ومعالجات فاروق خورشيد المتنوعة في الأدب الشعبي ، تعتمد على عدة ألوان ، تبرز معاً لتكون لمساته المركبة . وهذه الألوان هي المادة الأدبية والفنية والتاريخية والفولكلورية والعلمية بنسب متفاوتة لا يحافظ عليها دائماً . ولا يفتقر التناول عند ذلك فحسب ، بل يذهب الى أبعد من حدود الأرض العربية ، الى الخارج . . . مقارناً بين الأصول أو الملامح المشتركة .

« علم الفولكلور » : « الاحساس بان أيام السعادة السماوية المقدرة لنا ستمضي بأسرع مما نشعر ونظن » .

بينما هناك تفسير رابع يتمثل به في اختصار المسافات الشاسعة ، في مثل ومضة البرق . وقد أتناها بمثيله حدث عظيم الأهمية في تاريخ الدعوة الإسلامية ، وهو الإسراء والمعراج !

ولعل افتقاد التفسير الروحي ، هو الذي شكل رؤية أدينا في قضية الموت والبحث ، بالنسبة الى الخلود . كما في فصله « لقمان والخلود » فإذا كانت العقيدة الوثنية المطمئنة الى استمرارية الجسد البشري وخلوده على الأرض ، عن طريق تناسخ الأرواح ، وتؤمن ان « الموت مرحلة توقف بين حياتين وليس هو النهاية المحتومة التي ليست بعدها نهاية » . . . بعكس ما تذهب اليه الأديان السماوية . فان فاروق خورشيد يؤيد ، طلبا لخلود الانسان ، الفكرة الأولى . يقول :

« والواقع ان فكرة الاستمرار في البقاء والخلود ، والايمان الكامل بها هو سر نماء الحياة وتطورها ورفقها ، فان الايمان بفكرة الفناء الكامل الذي لا امتداد له يجعل الوجود في الحياة ، والصراع من أجلها ، عبثا لا طائل من ورائه » (١ ص ١٩٦) .

ومرة يشذ باحثنا عن قاعدته ، ويستشعر أهمية التفسير الروحي الديني ، فيستعين به ! كما فعل ازاء قضية تقسيم الجني الى مسلم وكافر . « ولا شك ان القصص القرآني كان له دور كبير في انتشار هذا الجنب المسلم في أعمال الأدب الشعبي العربي ، وفي ظهوره بهذه الصورة المهيبة والمناضلة والمكافحة عن الدين ، بحيث لا تقل في جوانبها المتعددة عن صورة أبطال الكفاح المسلمين الذين ينتصرون للدين ويحاربون أعداءه » (ص ٦٥) .

الذين تنبض في كل جارحة فيهما ، الايمان بالله . . مهما اختلف مفهوم الدين عند أبطاله .

ان الشعب العربي متدين بطبيعته ، وربما قبل ان تصل الأديان السماوية الى البشر . ولعل نزول هذه الأديان على أرضه بالذات ، تؤكد لطبيعة التدين القطرية فيه . ومع ذلك لا يلجأ فاروق خورشيد الى العقيدة الروحية ، يفسر بها أشياء تحتاج هذا التفسير . وحتى عندما تناول ظاهرة عدم ظهور الآلهة التي تحارب أو تتزاوج مع البشر في الأرض العربية ، بينما هي سائدة في العالم الغربي منذ القدم في فولكلوره . يعزو ذلك الى استقلالية الميثولوجيا العربية . ويجهز تعليله على النحو الفكري الفلسفي لا العقائدي :

« فتمتد اليه والانسان العربي مقتنع بوجود قوى خارقة خيرة هي الملائكة وقوى خارقة شريرة هي الشياطين ، وان هذه القوى موجودة في عالمه وانها تلعب دورا مهما ومؤثرا في حياته . ووجود هذه القوى جعل الآلة عنده في منزلة مقدسة لا ترقى اليها طموحاته في التعامل مع هذه القوى فאלله هو الذي خلقه وهو الذي خلق هذه القوى الخارقة وهو أعلى وامنع من أن يصاولة » (ص ٥٥) .

ومن القضايا الأخرى التي ناقشها فناننا ، واقتقد فيها القارئ أيضا التفسير الروحي ، قضية « التلاقي المعجز لكل احساس بالزمان » التي تصاحب زيارة الانسى محمولا بالجن الى الموالم البعيدة والخارقة ، وتبدو الرحلة له قصيرة زمنيا ، بينما هي كما يكتشف صاحبها بعد ذلك في العودة ، قد استهلكت السنوات الطوال . وربما القرون !

يفسر ذلك عادة بالحلم ، وتعاطى المخدرات ، وقدر الانسان في ساعات السعادة القليلة . والأخيرة كما يقول الكزاندر هجرتي كراب في



”الحَيَوَانُ“

في الشعر البدوي في مصر

رسالة جامعية عرض: قطب عبد العزيز بسيوف

١

هذا عنوان رسالة الدكتوراة التي تقدم بها الباحث : صلاح حسين الراوى الى كلية الآداب جامعة القاهرة واشرف عليها الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس وناقشها الأستاذ الدكتور ابراهيم عبد الرحمن والأستاذة الدكتورة نيلة ابراهيم ونال صاحبها درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى :

بالتراث الشعبي وجمعه وتصنيفه والاستفادة منه • ويره تراثا فعلا ناميا يمر عن وجدان الجماعة الشعبية بصدق وحيوية • وربما سبب هذا التعاطف يرجع الى شخصيته كإنسان مصرى نبت من تراب هذه الأرض في صعيد مصر وزاها في أصالة الفلاح المصرى الذى يعبر عن الشخصية المصرية بأبلغ تعبير • ومن هنا كان اهتمامه بتراثه الشعبى الذى تتجلى فيه ملامح تلك الشخصية

والرسالة تعرض لقضية الحيوان في الشعر البدوى من زوايا لا نراها في الشعر الفصح • فالحيوان يشتمل فيها على الأليف والقطرس والطير بأشكاله وألوانه ومدلولاته النفسية والاجتماعية • والباحث لا يسلخ الرسالة بقضية الحيوان مباشرة بل يضمنها قضايا أخرى لا تتصل بالحيوان من قريب أو بعيد • ولذلك كانت من المأخذ عليه من لجنة المناقشة والمحكم • فهو مشغول بداية

بحسكتها وتاريخها الطويل • وربما لأنه عضو في مركز دراسات الفنون الشعبية الذي يقع على عاتقه جمع المأثورات الشعبية وتحقيقتها ونشرها •

والباحث يسجل في بداية الرسالة حقيقة لا خلاف عليها • وهي أن الشعر هو فن العربية الأول • وهو الذي ساد في العصور السابقة حتى العصر الحديث • لأسباب تتصل بالبيئة الجغرافية ولقائبلته للتحفظ دون الفنون الأخرى بما له من إقباع خاص وما يميزه من قواعـد تيسر هذا الحفظ •

ويرى الباحث • أن شعر الجماعة الشعبية لم ينل قدرا مناسباً من اهتمام الباحثين • وغاية ما أتبع له هو أن ينظر إليه باعتباره الأغنية الشعبية فقط • وكان الشعر الشعبي لا ينظر إليه إلا من خلال الأغنية الشعبية ولا يقوم إلا بها • وهذا الالتباس بين الشعر الشعبي كنصوص أدبية وبين الغناء الشعبي قد أضر بالشعر والغناء معا •

وإذا كان هذا هو حظ الشعر الشعبي العربي بعامة من الاهتمام والدرس فإن حظ الشعر البدوي أقل منه بكثير وظلت العلاقة بين الشعر الفصيح وصناعه وقرائه ونقاده وبين الشعر الشعبي والبدوي علاقة شك متبادلة فضلاً عما يكتنف الشعر البدوي من صعوبة وتعقيد • فدارس هذا الشعر أما أن يكون من خارج الدائرة الثقافية واللغوية لهذا الشعر ، فيصعب عليه الدرس بحكم تهميش المؤسسة الثقافية للبدو ولغتهم ، أو أن يكون منتمياً لهذه الدائرة فيفسد التعاطف والتحيز جوانب بحثه

❖ لماذا كان هذا الموضوع :

ويرجع اختيار موضوع الحيوان في الشعر البدوي لاعتبارات متعددة منها ما يتصل بالموضوع وأهميته ، ومنها ما يرجع إلى شخصية الباحث ومكوناته النفسية والاجتماعية والثقافية والفكرية • ومنها ما يتصل ببيئة البحث كمنطقة لها أهميتها الثقافية التي ترفد تراثنا الشعبي بأشكال فنية مهمة •

أولاً : ما يتصل بالموضوع :

يرى الباحث : أنه ليست هناك محاولة واحدة

لدراسة الشعر البدوي في مصر فضلاً عن غيره من أنماط التعبير البدوي • وأن دراسة هذا الشعر تيسر للباحث أن يدرس غيره من الشعر الشعبي المصري • وهذا يرجع إلى مهارة الباحث الميداني الذي يجتاز تجربة العمل في البيئة البدوية بما توفر له من مران ودربة في بيئة صعبة بطبيعتها وهي صعوبة تقتضي أن يتجه الباحث إلى العمل في هذه البيئة في مرحلة مبكرة من عمره تمكنه من مواجهة الظروف الصعبة •

ثانياً : أن دراسة هذا الشعر تتيح للباحث أن يتعرف لفة لا معرفة له بها سابقاً • وهي جزء من لغتنا ووسيلة من وسائل الاتصال الإشاري والفني التي تقرأ تراثنا القومي وتربطنا بمعارفه المتنوعة •

ثالثاً : أن مركز دراسات الفنون الشعبية الذي ينتمي إليه الباحث تقوم مهمته الأساسية على جمع المأثورات الشعبية من مختلف أقاليم مصر ودراستها وتحقيقتها ونشرها للدارسين ومن بينها الأدب الذي يرى الباحث أن من واجب هذا المركز أن يتخصص الباحثون فيه في دراسة الخصائص اللغوية النوعية لكل إقليم من أقاليم مصر وقد أثر الباحث أن يبدأ هذه التجربة الفريدة لعلها تشجع الباحثين على المحقى في استكمالها حتى يصبح لمركز الدراسات الشعبية كوادر متخصصة في دراسة كل إقليم على حدة في لغته وثقافته •

ما يتصل بالباحث : فانه قد تخصص في اللغة العربية وآدابها ودرس الشعر العربي في عصوره المختلفة فتشوق إلى دراسة صورة الحياة البيئية التي أنتجت هذا الشعر مع اختلاف العصور وتطور الحياة وهي خطوة تتجاوز حدود القراءة إلى المعاشة الواقعية التماساً لصورة الحياة البدوية العربية القديمة من خلال أصدائها المعاصرة • كما أن الباحث الميداني في هذا المجال يكتسب المران والاجتهاد في امتلاك الأدوات التي يفيد منها في دراسة أي مجال آخر من مجالات البيئة •

أما ما يتصل بالبيئة والحيوان على وجه الخصوص :

أن منطقة الساحل الشمالي الغربي - وهي منطقة البحث • من المناطق المهمة التي يجب أن يتجه إليها البحث لما لها من أهمية قصوى، إلى

لهذه التصورات وموقع الحيوان في حياة الجماعة الشعبية اجتماعيا وثقافيا .

الفصل الثاني : جاء عن مشكلات جمع وتوثيق الآثار الشعبية . وقد حرص الباحث على أن يتضمن هذا الفصل عرضا لتجربته الميدانية ، مستعرضا طبيعة المشكلات التي يمكن أن تواجه الباحث الميداني ، منذ لحظة البدء في اختيار منطقة بحثه ، وحتى اللحظة الأخيرة في التجربة الميدانية والغرض من هذا الفصل هو تسجيل جانب من الخبرة الواقعية واتاحتها لأجيال من الباحثين .

الفصل الثالث : منطقة البحث ، وقد عرض هذا الفصل لطبيعة المنطقة موضوع البحث وحياتها سكانها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، مستعرضا حدود المنطقة وعلاماتها الجغرافية وتاريخ قدوم القبائل من مصائدوها الأم (شبه الجزيرة العربية) وانتقالها في القرن الخامس الهجري ضمن الحلف الهلالي إلى الشمال الأفريقي ، ثم استقرارها في منطقة الجبل الأخضر بإقليم برقة الليبي ، قبل اضطرابها إلى النزوح إلى هذه المنطقة في أواخر القرن السابع عشر الميلادي . وقد تضمن هذا الفصل عرضا للملامح الحياة القبلية ، وأعرافها وتقاليدها وعاداتها في الحدود التي تخدم موضوع الدراسة .

الفصل الرابع : مشكلات تدوين النصوص الشعبية ، وقد عالج الباحث ما يكتنف تدوين النص الشعبي العربي من مشكلات فنية وعملية . مستعرضا طبيعة هذه المشكلات ومصادرها التاريخية والثقافية والاجتماعية . على أن هذا الفصل لم يتسع لتقديم حلول جذرية شاملة لمشكلة رقم النص الشعبي القوي ، فذلك هدف يتجاوز تحقيقه جهود الأفراد .

الباب الثاني : جاء الباب الثاني من هذه الدراسة عن « النصوص » التي اختار تقديمها من بين ما توفر على جمعه ، وقد صدر هذا الباب ببيان عن أسلوب تقديم هذه النصوص ، تلاه ثبت بالرموز التي مال إلى اعتمادها في التدوين ، كما صيبر كل نمط من أنماط الشعر بتعريف للنمط ، ومحاولة الكشف عن مصدر دلالات الأبنم الذي أطلقته الجماعة عليه ، فضلا عن وصف عام للنمط وموقعه من ثقافة الجماعة وحياتها

جانب منطقة سيناء ، في المصادر الثرية والمتنوعة للشعر البدوي . حيث يتركز في مركز الحمام مجموعة من الرواة الذين يحفظون الشعر البدوي ويروونه للناس ويتننون به في أوقات السمر .

أما اختيار موضوع الحيوان تحديدا فهو استكمال لدراسة سابقة بدأها الباحث برسالة الماجستير التي جاء عنوانها تصنيف ودراسة كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميري (٧٤٢ - ٨٠٨ هـ) تصنيفا ودرسا فولكلوريا . ومن ثم فقد حرص على متابعة جانب من موضوعه موطئا ما توفر له من معارف تراثية في دراسة ميدانية متنوعة جامعا بين مدونة من مدونات التراث وبين دراسته لبيئة معاصرة .

وقد أمضى الباحث ما يقرب من ست سنوات في جمع المادة (١٩٨١ - ١٩٨٦) التي ضمت مئات من نصوص الشعر التي تناولت الحياة الاقتصادية والتاريخية والتركيب الاجتماعي والقبل . ومظاهر الأعراف والقوانين والعادات والتقاليد والممارسات الاجتماعية والمعتقدات وما يتصل بها من طقوس وممارسات ، فضلا عن بعض مظاهر المأثورات الأدبية للثنية كالحكايات والأمثال والأفلاز وما يتصل بأداء الشعر من مناسبات وأساليب وتقاليده مختلفة .

تقسيم الرسالة :

تنقسم الرسالة إلى تمهيد وثلاثة أبواب وملحق .

أما التمهيد :

فقد انصرف إلى معالجة مفهوم الشعر الشعبي في محاولة لتحديد مفهومه في ظل غيبة تعريف عربي للشعر الشعبي . وقد سعى الباحث في هذا التمهيد إلى تحديد مفهوم الشعبية أولا باعتباره ينطوي على خصائص مميزة وليست مجرد وصف عام معياري أو أخلاقي .

وينقسم الباب الأول إلى أربعة فصول :

الفصل الأول : الحيوان في التصورات الشعبية : وقد عرض فيه الباحث للملامح العامة

وابهاعاتهم أو كان رمزاً إيحائياً لمجموعة من الصفات والمطلوبات الأخرى التى عبر بها الشعراء عن أفكارهم ومعتقداتهم تجاه الحياة . والحيوان فى البيئة البدوية يكاد يكون توطأ للإنسان فى تحمل قسوته وشظف عيشها ولذلك كان من بين الرموز الإلهامية التى شغلت الشعراء قديماً وحديثاً .

أما الرواة والإخباريون : فقد سجلهم الباحث فى ملحق الرسالة لما لهم من أهمية فى جمع المادة العلمية من واقع البيئة البدوية . فهم يعايشون الشعراء ويحفظون عنهم أشعارهم بحافظة قوية وذاكرة واعية معتمدين على موهبتهم فى الحفظ والجمع وتخزين المعلومات عن طريق المشاهدة ولا غنى لأى باحث ميدانى عن هذه المصادر التى ترفده بالمعلومات الحية من واقع البيئة العربية .

وفى النهاية يقرر الباحث انه وقع على كنز ثمين من المعلومات يستطيع أى باحث أن يتوجه اليه راضياً مطمئناً وعلى ثقة بأنه سوف يخرج بكم هائل من المعلومات والثقافات الحية ومعرفة أساليب البحث الميدانى وتعلم اللغة البدوية وجمع ما لديهم من معلومات وأخبار ومعارف تفيد فى تأليف المجلدات التى تخدم حياتنا الثقافية .

الاجتماعية ، وقد أورد الباحث النصوص تامة ومشكلة ومشروحة المقررات . كما قام بشرح عام لمضمون كل بيت أو مقطع حسب الأحوال .

الباب الثالث : تفرغ هذا الباب للدراسة الفنية

أولها : الأداء ومناسباته وأساليبه وتقاليده ، وقد عالج فيه الباحث المناسبات التى تؤدى فيها النصوص الشعرية ، وطرق الأداء والتقاليده الاجتماعية والثقافية والفنية التى تحكم طرق الأداء .

ثانيها : صورة الحيوان فى الشعر ، وقد سعى هذا الفصل الى الوقوف على الصور التى عالج بها الشعراء الحيوان فى نصوصهم ، مستعرضاً بمجمل هذه الصور من خلال تقسيم عام ذى شعبتين ، **أولهما :** الحيوان كموضوع ، **وثانيهما :** الحيوان كأداة إما الملحق فقد تضمن جانبين :

١ - فهرس الحيوان .

٢ - ثبت بالرواة والإخباريين .

فالفهرس يقوم على معرفة الحيوان بأشكاله وألوانه وأسماء الحيوانات سواء ما ورد فى الشعر البدوى أو مستلهما من بعيد فى أعمال الشعراء



أول معرض للفنون الشعبية المصرية

في أسبانيا

طلعت شاهين

جارتيا جوميث :

● مصر هي البلد الوحيد الذي يدع الإنسان إلى التفكير في الخلود .

سيرافين فنخول :

● نيل مصر هو اقتصادها وتاريخها ومجتمعها .

[رسالة مدريد]

« نعتقد أن الجهل بفنون الشعب المصري الذي يجسد طريقته في الحياة وعبقريته الثقافية ، يترك فراغا لا يمكن تربيته بين شعوب مثل شعوبنا ، تربط بينهما علاقات الصداقة منذ آلاف السنين » . بهذه الكلمات افتتح السيد ميغيل بوير رئيس بنك اكستريور دي اسبانيا ، معرض الفنون الشعبية المصرية الذي اقيم بصالة المعارض في قلب العاصمة الاسبانية مدريد . والذي يعد أول معرض من نوعه ، ويعتبر السيد محمود أبو النصر سفير مصر باسبانيا والدكتور أحمد مرسى المستشار الثقافي والمستشرق الاسباني الكبير اميليو جارتيا جوميث وعدد كبير من أهم الشخصيات الثقافية الاسبانية ورجال السلك السياسي العربي بمرسيد ، وجمهور غفير قلما نجده في هذا النوع من المعارض ، يزيد على الألف شخص .

وقد ضم المعرض كافة أشكال الفنون الشعبية المصرية من ملابس شعبية وحل وأدوات ذات استخدام يومي وآلات موسيقية شعبية ، وقد تم تقسيم المعرض إلى خمسة أقسام رئيسية ، الصعيد والدلتا والنوبة والواحات بالإضافة إلى قسم خاص عن سيناء والصحراء الشرقية . وقد قام البنك بطبع كتالوج خاص بالمعرض يعد من أفخم الكتالوجات التي تطبع لثل هذه المعارض وكان مطبوعا باللغتين الأسبانية والعربية ويضم مقالات مهمة حول الفنون الشعبية المصرية كتبها المستشرق الكبير جارتيا جوميث (٨٧ سنة) عضو المجمع الملكي ، والدكتور سيرافين فنخول الأستاذ بقسم اللغة العربية بجامعة الأوتونوما الأسبانية والسيدة ناتاشا سيسينييا رئيسة قسم الفنون التشكيلية والمعارض في بنك اكستريور دي أسبانيا والدكتور أحمد مرسى . أستاذ الفولكلور بجامعة القاهرة والمستشار الثقافي المصري بمرسيد .

تحت عنوان « مصر وأشباهها » كتب المستشرق جارتيا جوميث مقالا مطولا

يفيض بالحب والحنين الى مضر الشعبية التي عرفها أول مرة عام ١٩٢٧ عندما كان طالبا يقسم اللغة الربية بجامعة غرناطة، وزار مصر لممارسة اللغة العربية وعرف فيها أجمل أيام العمر وأعظم أصدقاء شخصيين عرفهم في حياته . وهو يصف مصر عام ١٩٢٧ فيقول أن تفرد مصر مثير للحنن ، هذا التفرد الذي يأتي من طبيعتها أكثر مما يأتي من تاريخها ، لا وجود للانتقال الطبيعي ، فكل شيء ينصهر في البحر ، ويرى أن مصر هي البلد الوحيد الذي يدفع الانسان الى التفكير في الخلود ، لأنها تحوى أعظم الآثار القديمة ، ويصف رحلته الى الأقصر في قطار الصعيد القديم فيقول : انه يمكن رؤية البلاد كلها ، وأنها كانت تجربة فريدة لا يمكن الحصول عليها في أى مكان آخر من الكرة الأرضية ، حيث كل الوادى عالم مستقل بذاته . وهي طبيعة فريدة تعطى مصر وحدة ممتدة وكاملة . ويرى جاوليا جوميث أن الملابس في ذلك الزمن كانت هي التي تغطى كل طبقة اجتماعية شكلا مميزا ، فهناك المتأنق على الطراز الأوربي وليس فيه من الذوق الشرقي سوى السوى الطربوش التركي وهناك من يرتدى زى الفلاح بقفطانة وحزامه العريض وعمامته ومداسه ، وهناك رؤوس مطربشة وأخرى معمنة . وهناك أقدام بعداسات وأخرى عارية ، ويتأسى على الزمن الذي مضى . وكانت فيه كل الطبقات مميزة بشكل واضح ولها زى شعبي أصيل .

وفي أحيان كثيرة يتذكر المستشرق الكبير مواكب النساء المتشحات بالسواد الزاهيات أو القادامات من القابر ، وهن يرتدين البراقع التي كانت تزين وجه المرأة في ذلك الوقت ، ولكنه يضيف ان كل شيء مصيره إلى التغيير ، لا شيء ثابت في هذا العالم . والحقيقة ان مقاله هو قصيدة عشق كبيرة ، تجعل قلب هذا العالم الكبير يتجه دائما نحو أرض النيل العظيم وشعب مصر الخالد ، وان اللحظات التي أمضاها وهو يشاهد هذه الفنون الشعبية هي لحظات حنين لزمن ذهب ولن يعود . لكنه يبتسى في القلب ، فشمع مصر الذي خلد فراعنته في المهابد والآثار القديمة ، قد خلد نفسه في فنونه الشعبية التي تفرد بها .

وفي مقال « حسن ونعيمة .. تاريخ مصرى آخر » يقول الدكتور سيراين فنخول
ان النيل تلك البحيرة المترامية الأطراف لا يمثل فقط جغرافية مصر ، بل ان النيل هو اقتصادها وتاريخها ومجتمعها ، هو الميلاد والعمل والعادات اليومية ، هو الزمن الحقيقي لذلك الثلاث المقدس : الأرض والشمس والماء ، فباعتداله أنجب شعبا مميزا ، وصاحب تاريخ طويل ووحدة ثقافية مشتركة مع الشعوب العربية ، ان النيل ظل بذرة الحياة التي توجه العمل والإنتاج وسلوك المصريين ويرى سيراين فنخول أن الأغنية الشعبية هي التاريخ الحقيقي لشعب مصر فهي دائما صدى لحواشي حقيقية يحكيها « الغنواي » ليص التاريخ من وجهة نظر شعبية بعيدة عن التاريخ الرسمي المكتوب ، ويرى ان انكار القيمة الحقيقية للفن الشعبى هو خطأ فاحش لأن هذا ينكر قيمة فرضية الخلق الجماعى ، وانه يعنى ان الشعب لا يبدع أبدا ، والحقيقة أن أكثر الإبداع الملتف يعود في أصله الى إبداع الشعب ، لأن الفنان يرد دائما الى نطاقه الاجتماعى والثقافى .

ويرى سيراين فنخول أن هذه الفنون الشعبية تتحد فيها دائما ثنائية متكاملة
فهذه الفنون تنبع من قيمتها الجمالية والوظيفية في ذات الوقت ولا يمكن وضع حد فاصل بينهما في مناسبات متعددة . فالنوب ليس شيئا نفعيا لحماية الجسد من رداءة الطقس ، لكنه في الوقت نفسه هو هدف زخرفى لسبب ثقافى ، وفيه يخفى الخط الفاصل بين الهدف العمل والهدف الزخرفى . وهو يشير الى حالة اجتماعية أو سياسية

معرض الفنون السبعية المصرية في رأس

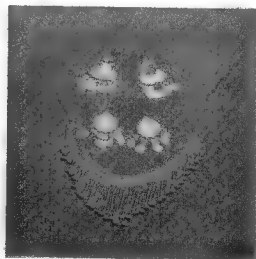
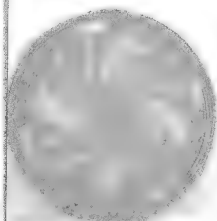
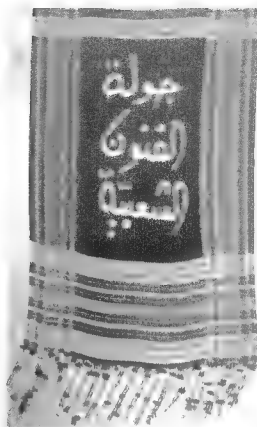
١. سلال ريفية
من واحة سيوة.

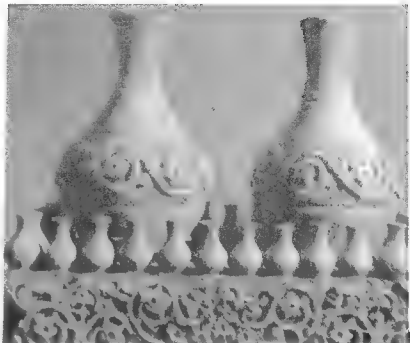
٢. وشم يرمز إلى
الخصوبة.

٣. طبق سعف
من النوبة.

٤. كليسم من
الصحراء الغربية.

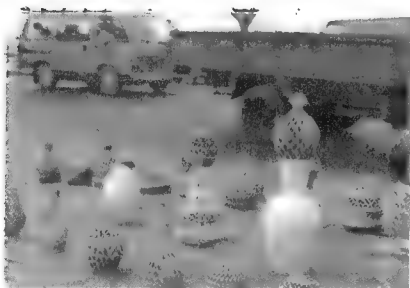
٥. حلى ذهبية
من وادي النيل.





رئيس: والى نصار

الفولكلور ومشكلة الحرف المصنوع الحديث



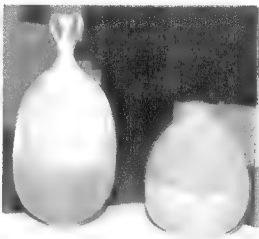
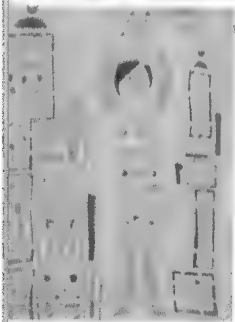
● ٦،٤،٣،٢ فنانان تلقائيان
من الفسقاط والمعادى واتساج
شعبي لهما

● ٨،٧،٥ من الأعمال
المعرضة بالمعرض، والتي يتضح
فيها استمرار التأثير بالانتاج
التاريخي والشعبي القديم

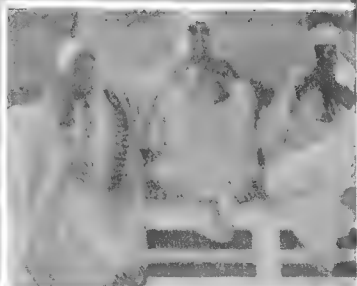
● ١٠ من أعمال الخزاف سمير
الجندي، وهي معالجة معاصرة
لوحة تاريخية اسلامية

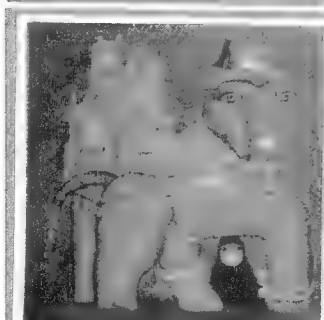
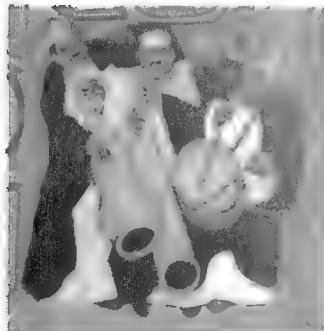
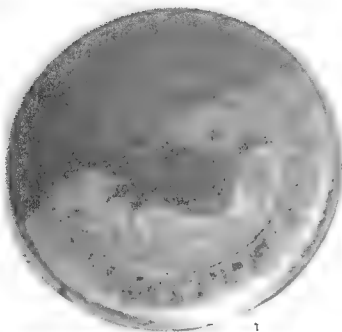


جُذُورُ نُوْبِيَّةٍ



استلها م التراث الشعبي في الفن المصري المعاصر





١ - البحث عن الشخصية المصرية
في أعماق التاريخ. مقتنيات متحف
الفن الحديث. الفنانة سوسن عامر .

٢ - إنباء من الخزف عليه رسوم
باللون الأبيض والحفر باللون البني .
الفنانة صفية حلمي .

٣ - لوحة مستوحاة من الاحتفالات
الشعبية في النوبة .

٤ - بيوت على صخرة في قرية
« القرنة » بالنوبة . للفنان سيد محمد
السيد

٥ - لفظ الجلالة . الفنان حسن
عثمان

٦ - صورة مستوحاة من الفنون
الإسلامية . الفنان حسن عثمان

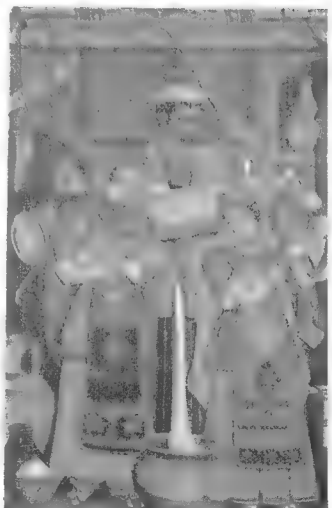
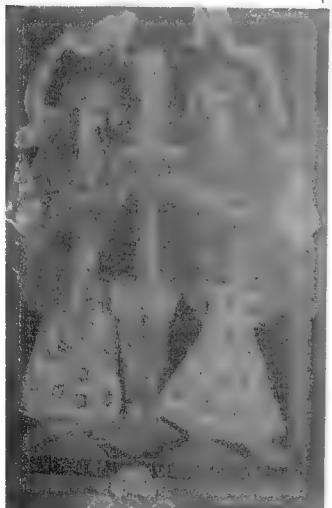
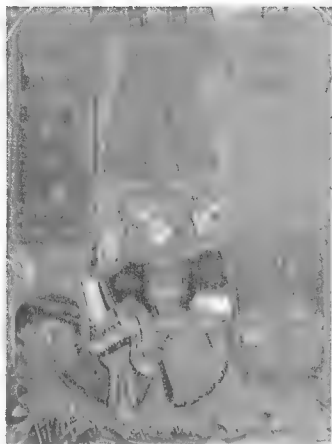
٧ - المزمار . الفنان ايهاب شاكر

٨ - الأسد . الفنان ايهاب شاكر

معرض الفنان ابراهيم كوركينيان



١. صناعة السجاد في أرمينيا
٢. صباغة الغزل بالألوان في المنازل.
٣. حياكة الأزياء الشعبية الأرمينية.
٤. صناعة الألبان من الحشوف الشعبية الأرمينية.
٥. رقصة شعبية من أرمينيا.



حسن جبر الرحمن بقال ومقال وفنان



● الفنان الشعبي
حسن عبد الرحمن في
افتتاح أحد معارضه
بقصر ثقافة المنيا .

● الفنان الشعبي
حسن عبد الرحمن
داخل دكان البقالة الخاص
به .



أو اقتصادية أو مهنية أو دينية ، بل أحيانا يعود الهدف على / سحرى وبؤكده على أن الفنون الشعبية المصرية الأخرى لها الهدف الجمالى والوظيفى نفسه سواء كانت هذه الوظيفة عملية أو تعود لأسباب ثقافية كالاعتقاد والسحر ، ويرى أن الزهور والنباتات التى تغطى واجهات البيوت فى النوبة توازى النقوش النباتية والزهرية نفسها التى تزين « القلة » أو « الأبريق » الذى يستخدم فى احتفال (السبوع) بهدف استجلاب البركة بعد سبعة أيام من الميلاد .

ويتبع الكاتب كافة وحدات الفنون الشعبية المعروضة فى هذا المعرض الفريد ويحلل قيمتها الفنية ومكانها من الحياة الشعبية اليومية فى مصر ، من خلال تحليل يرتكز على نظرة علمية فاحصة وخشيرة ثقافية قيمة .

وتبدأ ناثاشا سيسينيا مقالها « مذكرات عن الفن الشعبى المصرى » باقتباس جملة من كتاب ولیم جولدن « يوميات مصرية » تقول : ١٠٠ أنه لمرب أن يجد الزائر نفسه فى مصر قريبا من الموتى المصريين ، بينما تساب من حوله الحياة الغربية للوداي والصحره . . وتقول الكاتبة أن هذا المعرض يقدم جانبا مهما من جوانب الحياة المصرية جانبا لا يراه السائح العادى ولا يهتم به ، مع أنه أهم جوانب التعرف على حياة شعب مصر العريق . ذلك الشعب الذى حافظ طوال خمسة آلاف عام على ثقافة نبعت وتعلقت بزراعة الأرض ، وتحدث عن صناعة الفخار كفن من أرقى الفنون التقنية ، فالمصري اخترع « القلة » و « الزير » ليحصل على الماء البارد ليطفى عطش الصيف القاطن وأن هذه الأدوات تصنع بطريقة غاية فى البساطة وتفى بحاجته العملية والفنية وذلك بزخرفتها ومنها صفات مختلفة ، أما السلال فهى مهنة أخرى قديمة قدم الحياة فى مصر ، فالإنسان يستخدم السعف لصناعة أشكال فنية تفى بحاجته من طبق لحفظ الحن والسلاسل التى تحفظ الغلال والمواد الغذائية كما هى لفترات طويلة . وترى أن الملابس أكثر رقة من أى فنون أخرى لأنها تفى بحاجة المصري أو المصرية بالزى والتزين ، وتقدم له احتياجه طبقا لمناخ سائد طوال السنة . ثم تتحدث الكاتبة عن الحلى وإشكالها الفريدة التى تشبه التماثل لأنها تنقش كلها كأداة للتزين ولكنها ذات وظيفة طقسية ودينية .

ويقدم الدكتور أحمد مرسى المعرض من خلال كلمة عن الفولكلور فى مصر ، فيلقى نظرة سريعة على بدايات هذا العلم ودراسته فى الجامعات حيث أنه تم إنشاء كرسي الاستاذية فى الأدب الشعبى بجامعة القاهرة عام ١٩٦٠ ثم المعهد العالى للفنون الشعبية عام ١٩٨١ ، وأن هذه الدراسات قد امتدت الى كافة المجالات الفنية الشعبية ، ويقول أن هذا المعرض يضم عدة جوانب من الابداع الفنى الشعبى والحرف الشعبية تغطى مساحة عريضة من مصر . ويأمل أن تكون هذه النماذج المعروضة جسرا لتوثيق الروابط المتصلة بين الشعبين المصرى والإسبانى .

والحديث عن معرض الفنون الشعبية المصرية بمديرية يعجلنا نتذكر الفن الشعبى المتمثل فى الموسيقى والغناء الشعبى والذي كان له صده فى حفل الافتتاح واليلة التالية لهذا الحفل ، وهو ما قمه « الرئيس شمنلى مقال » بفرلته الصغيرة المكونة من عازف المزمار عبد الحميد وعازف الرباب شسكى وضابط الإيقاع وجب ، تلك الفرقة الموسيقية الصغيرة التى حازت على الإعجاب المدهش من الشعب الأسبانى الذى تابعها فى عزفها فى قاعة المعرض ، وكذلك يمتد بنا الحديث عن السيدة شهيرة محرز تلك السيدة المصرية التى تجسد حقيقة عشق المصرى لوطنه ، فى التى قدمت من مقتنياتها الخاصة الجانب الأكبر من هذا المعرض الذى ضمم أكثر من ٤٥٠ قطعة فنية شعبية مختلفة .

إستلهام التراث الشعبى فى الفن المصرى المعاصر

منى نجم

شهدت القاهرة فى شهر يناير الماضى المعرض العام السنوى الثانى عشر للفنون التشكيلية الذى اقيم بقاعة النيل بأرض الجزيرة ، افتتح المعرض الفنان الأستاذ / فاروق حسنى وزير الثقافة ، والدكتور مصطفى عبد المعطى مدير المركز القومى للفنون ، وجمع كبير من الفنانين والصحفيين والنقاد .

وشادك فى هذا المعرض ٢٦٩ فنانا قدموا أكثر من ٦٠٠ عمل فنى فى مجالات الرسم والجرافيك والنحت والحرف . تنتمى الى عدة اتجاهات تبرز الثراء فى مناهج الابداع الفنى المصرى ٠٠ ما يهمنى فى هذا الكم الهائل من الأعمال الفنية المعاصرة هى الأعمال ذات الاتجاه الشعبى فى طريقة التشكيل أو المعبرة عن عادات أو تقاليد شعبية ، وكلاهما اتجاهان واردان فى أعمال الفن المصرى المعاصر منذ الجيل الأول . عندما تزعم الفنان الرائد راغب عياد أسلوب التعبير عن الأفراح والموالد والأسواق الشعبية ومختلف التقاليد الريفية المتوارثة .

الشعبى القدور والأوعية الخاصة بأعداد « الفول الملص » ، أن أحد أعماله التى عرضها عبارة عن طبعة على الطين على إحدى السلال المزخرفة ومحروقة بآثار السمار المجذول ، فحقق ذلك ادعاشا للمشاهدين وطربا للايقاع الزخرفى الذى يحققه الحرفى الريفى .

وفى ميدان فن الأوانى الفخارية تبرز أعمال الفنان الشعبى محمد منور الذى ينتمى الى صناع الأوانى الفخارية بالفسطاط بمصر القديمة المسماة « بالفواخير » ، منذ كان طفلا وهو يعجن

وفى هذه الجولة بين أعمال الفنانين المصريين . نتناول أهم الأعمال التى تركز على الموروث الشعبى وتهتم بإعادة صياغته فى أعمال معاصرة . وهذا المعرض الموجز ليس حصرا لكل الفنانين الذين يمتون بصلة الى الفن الشعبى ولكننا سننتخب بعض النماذج الواضحة المعالم . الفنان حسن عثمان الذى تكشف أعماله من الحرف عن عشق ومعايشة حميمة لحامة الطين التى اكتشف ملمسها المميز وأخذ يبحث عن طريقة صناعة الفخار الأسود الذى يصنع منه الفنان

دراسة الوشم وأساليب الرش على الزجاج ٠٠
وأثرت دراستها للفن الشعبي تأثيرا عميقا على
لوحاتها حتى ليحسبها المشاهد أنها رسمت منذ
قرون ٠

أما فنان الاسكندرية عصمت دوستاشي فقد
عرف بشغفه باستخدام النفايات والروبايكيا في
عمل لوحات غير منتظمة الأضلاع فيها بروزات
واضافات وأجزاء غائرة ٠

أما الفنان أمين الصوفي فهو مصور ورسام
دائم البحث والتجريب يستلهم موضوعاته
وعناصره من البيئة ، وهو أقرب الى الفنان
المتصوف الذي يفضل الاقتصاد في اللون ، ويحظى
الموتيف الشعبي في أعماله بشاعرية مرهفة وقد
أحاطت بها خطوطه اللونية المميزة ٠

والفنانة منى عبد الفتاح البيل استخدمت في
لوحاتها الأدوات الشعبية مثل : لمة الجاز
والقباق ،- والشيشة ، والطقشنت ، والكرسي
القش المستخدم في المقاهي وتحول هذه الأدوات
في لوحاتها الى عناصر زخرفية إذ تفرغ عليها
الفنانة مجموعاتها اللونية الفاقضية ، على غير
طبيعتها في الحياة الواقعية ٠

والفنان عبد الفتاح البدوي ، موضوعاته
مستمدة من أقصى الصعيد في أسوان وخاصة
الألعاب الشعبية وحلقات السمر ، مع الاهتمام
بإبراز الزى الشعبي لسكان هذه المحافظة وهو
الجانب الذي يميز لوحته المعروضة بالمعرض ٠

أما الفنانة نازي مذكور فهي فنانة تهوى رسم
المشاهد الريفية بدقة شديدة تستطيع أن تتواصل
مع المشاهدين خاصة عندما تعبر عن الكسبان
العملية والقرى الواقعة على حافة الشريط الأخضر.
الى غير ذلك من فنانيسا التميزين التي تتميز
أعمالهم برؤية فنية دقيقة وعميقة لمكونات الحياة
والوعي بضامين هذه الحياة والتي شكلت اتجاها
فنيا مصريا في الفن المعاصر ويعتبر المعرض العام
الثامن عشر للفنون التشكيلية منارة للثقافة
الفنية المصرية في اتجاهاتها التشكيلية والكشف
عن الرؤية الجمالية للفنان المصري وتأصيل إبداعه
الفني المتميز ٠

الطين بقدميه ويشكله أشكالا نحتية بدائية الى
جانب فن تشكيل أصص الزرع ، وقد تعلم في
مرسم حلوان فارتقى أسلوبه الذي لا يزال يركز
على خبرات الفنان الشعبي في تشكيل الأواني
مع اضافة خبرات الخزافين المؤهلين التي تجعل
من أعماله تشكيلات جمالية مزينة ومتنوعة ٠

والفنان سيد عبد الرسول هو أحد الفنانين
الذين عملوا على استلهم الفن الشعبي في رسومه
وهو من مواليد حي الجمالية في القاهرة وحي
الجمالية من الأحياء الشعبية العريقة ولوحات
الفنان سيد عبد الرسول تعكس شغفه بالخراف
على ملابس النساب الشعبيات ٠٠ ويمزج بين
خصائص الفن الشعبي والفن الاسلامي مما ٠

ومن أكثر الفنانين التصاقا بالفن الشعبي
فى لوحاته الفنان حلمي السنوي الذي أقام منذ
بضعة شهور معرضا كاملا استوحى موضوعاته
وألوانه وخصائصه من الصور التي كانت تعرض
في صندوق الدنيا ٠٠ وفي أعماله في المعرض
العام قدم جانبا من هذه المرحلة في فنه مستخدما
الرموز والعناصر بالطريقة نفسها التي رسم بها
الفنان الشعبي : العصفورة والسحكة والوردة
والوشم وما شابه ذلك من عناصر ٠

والفنان محمد الطحان لوحاته تعكس تأثيرا
مباشرا للرسوم الشعبية النوبية مع استلهم
زخارف الحضارات القديمة ٠٠ لقد عايش الفنان
الحياة الشعبية في الأقصر وفي قرية القرنة ،
وبشكل لوحاته من الموتيفات الشعبية المسجلة على
الأبنية مثل الكف والجلل وعين الحسود ٠

ومن الفنانين الملتفتين للانتباه الفنان سيد محمد
سيد والذي كانت مهنته أعمال البياض والنقاشة
في المنازل والمباني الحديثة ثم اتجه في الأعوام
الأخيرة الى رسم البيوت القديمة والمباني الطينية
والمنازل الريفية في لوحاته ، وهي موضوعات
قريبة من عمله في ميدان المعمار ٠٠ وعلى الرغم
من أن لوحاته في المعرض العام تنافس أعمال
الفنانين الدارسين الا انها لا تزال تشير الى جذوره
الشعبية وعشقه للمباني الريفية ٠

والفنانة سوسن عامر الباحثة في الفن الشعبي
تهتم بالتشكيلات والرسوم وقد تخصصت في

مهرجان جنود نوبية السودان للفنون التشكيلية والتراث النوبي

إسماعيل عبد الحفيظ

أقيم في الفترة من ١/٢٧ إلى ١٩٨٨/٢/٥ - مهرجان جنود نوبية السودان بمناسبة عيد أسوان القومي . وذلك بقصر ثقافة السويس . والذي تقيمه وتنظمه أسرة المجلد النوبية كل عام تحت رعاية السيد اللواء أحمد تحسين شنن محافظ السويس .

وتضمن المهرجان معرضاً للفنون التشكيلية والحرف البيئية ، ومعرضاً لمنتجات أسوان ، علاوة على عروض غنائية وراقصة تعبر عن الفن الشعبي النوبي الأصيل ، وقد بدأ المهرجان بافتتاح المعرض الذي يقابل زائره في البداية بغرطة مجسمة تبين بلاد النوبة القديمة ، وموقعها من السد العالي وخزان أسوان ، والنوبة الجديدة وموقعها الحالي شمال أسوان أعدها نبيل عبد الله ، وكذلك بعض المجسمات التي تعبر عن النوبة للمهندس عطا الله عوض .

الفوتوغرافي فتحي حسين مجموعة من الصور الفوتوغرافية تمسور ربوع النوبة القديمة بأفراحها وأحزانها وهجرتها ، كما قدم الأستاذ إسماعيل عبد الحفيظ صوراً أخرى عن النوبة الجديدة وقرية أبو سمبل السياحية ، كما عرض الفنانون عبد الفتاح البهوى ، وعبد المنعم والتقاليد النوبية من أفراح ومواسم حصاد وألعاب الأطفال والمناسبات الدينية .

كما خصص قسم خاص داخل معرض « جنود نوبية » لفنون النساء في النوبة واستيحاه ذلك

كما قدم المهندس سيد عقيد نماذج من مداخل وزخارف نوبية للبيت النوبي ، ثم يضيف المصمم سامي عبد الفتاح ثلاث مأكبات للبيت النوبي مصنعة من الطين الأسواني تبين مميزات وخواص البيت النوبي في مناطق النوبة الثلاث « الكنوز والعرب والفاديجا » . كما قدم الفنان المصور عوض الله ، وشريف عبد الهادي ، وإبراهيم نترز مجموعة من اللوحات الزيتية التي تصور الإنسان والحياة في النوبة ، قديماً وحديثاً ، حيث قدموا ما توليفة رائعة للحياة في النوبة القديمة والجديدة . تبين مظاهر الحياة والعادات

ذلك بدأ حفل ألوان من الفن النوبي حيث قدمت ثلاث فرق هي : الفرقة النوبية الاستعراضية للفنون الشعبية بقيادة حسين السيبي وغناء عبد الواحد عبد الوهاب وهو من أوائل الفنانين الذين قدموا فنون الغناء النوبي في الإذاعة والتلفزيون ، وكذلك فرقة السويس الشعبية بقيادة أحمد لييب وغناء محسن عوض ، وفرقة المضيق بقيادة فيصل العربي .. وبمصاحبة آلة العنبر ، وقدمت هذه الفرق نماذج من الرقص الشعبي في مناطق النوبة الثلاث الكنزي والفاديجا والعرب » ثم اختتم الحفل بفواصل من الأغاني السودانية للفرقة الجالية السودانية بالقاهرة » .

وقد استمر المهرجان لمدة عشرة أيام ثم اختتم بحفل فني ساهر لفرق النوبة المختلفة من القاهرة والسويس وتم خلالها تقديم الهدايا التذكارية للفنانين المشاركين .

كما أقامت أسرة جذور نوبية - بعه نهاية المهرجان - حفل شاي تكريماً للسيد المحافظ أحمد تحسين شين لرعايته للأسرة ونشاطها ، واهتمامه بالتراث الشعبي وتشجيعه الدائم على إحياء هذا التراث القديم ..

في أعمال فنية حديثة • حيث عرضت بعض النسيجيات المطرزة والمطبوعة بالزخارف النوبية ، كما قدمت الفنانة نادية عيد الفتاح نماذج من مشغولات الخلي بأنواعها الذهبية والفضي وكذلك الحرز ، كما تقدم الملابس الشعبية للمرأة والرجل في بلاد النوبة .. كما استضاف المعرض الفنان علي دسوقي عاشق الباتيكا حيث قدم بعض أعماله من فن الباتيكا المستوحاة من البيئة النوبية ، ويختتم المعرض بصور للمهندس ربيع عبد الحفيظ تبين نشاط أسرة الجذور داخل مدينة السويس، وجناح خاص بصور أخرى لمسلم السويس السياحية .. ثم تنتقل إلى معرض منتجات أسوان حيث قدمت أسرة الجذور جميع شرائط الكاسيت للأغاني الشعبية ومنتجات أسوان من الأعشاب الطبيعية والفول السوداني والكرنديه والبلسم بأنواعه وغيرها .. وتضمن المعرض مقتنيات من التراث القديم مثل الأطباق النوبية المصنعة من الخوص والشعاليب المعلقة والمراوح المزخرفة وأدوات الطعام وغيرها من المقتنيات ..

وبعد افتتاح المعرض انتقل المصعدون إلى صالة العرض حيث قدم فيلم لا تقاؤ آثار النوبة من إخراج المخرج الراحل سمعد التميمي .. وبعد



ندوة

« علاقة الموروث الشعبي بالفن القصصى »

ف. الجنادرية

عبد الحميد حواس

في الفترة من ٣١ مارس الى ٣ أبريل ١٩٨٨ ، التأت في الرياض ندوة علمية موضوعها « الفن القصصى وعلاقته بالموروث الشعبي » . وتحسب هذه الندوة عل أنها الحلقة الثانية في سلسلة من الندوات يجرى تنظيمها سنويا تحت العنوان الرئيسى « الموروث الشعبى فى العالم العربى علاقته بالإبداع الفنى والفكرى » ، بحيث يتغير الموضوع الفرعى او النوع الفنى المعالج فى كل حلقة . وتم هذه الندوات تحت مظلة مهرجان سنوى يحمل اسم «المهرجان الوطنى للتراث والثقافة » يقام كل ربيع فى « الجنادرية » التى تبعد حوالى ٤٠ كيلو مترا عن الرياض وينضوى المهرجان على العديد من الأنشطة المتنوعة التى تجرى وقائعها لمدة تزيد عن الأسبوعين . ويتماس مضمون هذه الأنشطة المتنوعة مع المآثور الشعبى فى الأغلب ، وإن كانت تتماس مع التراث بمعناه الواسع حينا ، ومع التثقيف والإعلام الرسميين حينا آخر . فصيغة المهرجان الحالية تتقبل كل هذا ، ويسعى منظموه فى اتجاه تنشيط الحركة الثقافية من جهة وتعزيز مبدا التاصيل الثقافى من جهة أخرى .

ولا شك أنه يكون من كمال الخدمة التعريفية لو عرضنا مختلف الأنشطة التى جرت وقائعها فى « المهرجان الرابع للتراث والثقافة » الذى انعقد هذا العام فى الفترة من آخر مارس الى منتصف أبريل ، غير أن المساحة المخصصة لن تسمح لنا بهذا الاستقصاء . وقد يكون من الأوفق لو عرضنا للندوة العلمية ، مع الإشارة الى الأنشطة الأقرب الى المآثورات الشعبية ، عل ذلك يعطى تصورا لما جرى ، ولكى يضع الندوة العلمية وما وإزاهها من أنشطة فى إطارها ولا يجعلنا نتوقع منها أشياء خارجة عن نطاق منطلقاتها وتوجهاتها .

الندوة العلمية :

المشاركين أعضاء الندوة ، ثم يفسح المجال للمناقشة من جانب الجمهور الحاضر ، ثم تختم المناقشة برد من صاحب الورقة المقدمة .

وبهذا فقد أخذت الندوة طابع الحلقة البحثية . ولعل سبب هذا الطابع ، ولأنها تعالج موضوعا محوريا بالنسبة للمهرجان ، وربما بسبب انتظامها السنوى فى شكل سلسلة ذات حلقات

كما أشرنا ، كان موضوع الندوة علاقة الموروث الشعبى بالفن القصصى . وقد نظمت الندوة بحيث يقدم إليها عدد محدود من الأوراق يكلف بكتابتها مختصون ويجرى عرض ملخص لها خلال الجلسة ، ثم يقوم بالتعليق عليها معقب رئيسى ، ثم يفتح الباب للمناقشة من

٣ - الفن القصصي في التراث العربي :

مقدمة من الدكتور أحمد كمال زكي ، وعقب عليها الدكتور عيسى بلاطه .

٤ - المؤثرات الشعبية والقومية في الفن

القصصي الروائي في السودان : مقدمة من الدكتور محمد إبراهيم الشوش ، وعقب عليها الدكتور عبد الرحمن الخانجي .

٥ - ألف ليلة وكيلة في القصة الغريبة :

مقدمة من الدكتور رضا حواري ، وعقب عليها الأستاذ صنع الله إبراهيم .

٦ - البيئة المحلية في قصة أحمد السباعي :

مقدمة من الدكتور منصور الحازمي ، وعقب عليها الدكتور عبد الله الغداهي .

وقد أضاف منظمو الندوة الى هذه الأوراق دعوة اثنين من كتاب القصة لتقديم تجربة كل منهما وتبيان صلتها بالموورث الشعبي . فارتجل الطيب صالح في افتتاح الجلسات كلمة حول معاشته لمظاهر الحياة الروحية في مرتع صباه الأول في شمال السودان . كما قرأ محمد علوان القصص السودي الشاب صلفاح استرجع فيها ذكريات نشأته الأولى ومعالج الحياة المحلية التي أحاطته ، في مختتم الجلسات

وإذا تركنا هاتين المداخلتين من الكاتبين القصصيين وعدنا الى الأوراق سنلاحظ أن ثلاثا من هذه الأوراق الست (٢ ، ٤ ، ٦) تدخل في باب النقد التطبيقي على قصة معينة أو على مجموعة من القصص . وهذا اسهام مهم وفقا لأغراض الندوة والمتوقع منها . غير أن نلاحظ أيضا أن أصحاب الأوراق هم من الأساتذة الجامعيين الدارسين للأدب العربي وتاريخه ، لذا كانت معاملتهم للموضوعات التي تناولوها تتسم بالطابع التاريخي الأدبي على النحو النمطي في دراسات الأدب الرسمي التقليدية . ورغم الاجتهادات والملاحظات النقدية المستبصرة التي تظهر في هذه الأوراق إلا أنها في الأغلب فهمت « الموروث الشعبي » على أنه البش والحل وما يتصل بهما من مظاهر الحياة التقليدية التي في سبيلها للزوال . وتقلصت الأعمال الروائية لتصبح مجرد وثيقة تاريخية أمينة لهذه

أطلق منظمو المهرجان على الندوة تسمية « الندوة الثقافية الكبرى » ، خاصة وأن هناك مجموعة أخرى من الندوات تجرى لاحقة في الأيام التالية تتناول موضوعات شتى من مثل :

١ - التراث : ماذا نبعث منه ، وماذا نترك ؟

٢ - تجربة التنمية : ماذا بعد النفط ؟

٣ - الغزو الثقافي .

٤ - الشعر الجاهلي وجذوره .

٥ - هل العقل العربي في أزمة ؟

٦ - فلسطين : صراع حضاري .

وقد دعى للمشاركة في كل ندوة من هذه الندوات أربعة من المفكرين ، أو الباحثين المشتغلين والمشغولين بالموضوع ، للحديث بالتناوب ثم يعقب ذلك مناقشة عامة .

هذا فضلا عن المحاضرات العامة التي تتألف هي الأخرى متناولة موضوعات من قبيل :

١ - القوانين العرفية في منطقة عسير .

٢ - توظيف التراث الشعبي في الأدب العربي .

٣ - القيم الجمالية لمختارات الفنون الإسلامية

٤ - جماليات الخط العربي .

بينما انتظمت أعمال الندوة العلمية في ست جلسات ناقضت فيها أوراق ست تتابعتم على النحو التالي :

١ - السير الشعبية العربية : مقدمة من الأستاذ فاروق خورشيد ، وقد تخلف عن الحضور بسبب المرض (عافاه الله) فعرضها نيابة عنه الدكتور حسين نصار ، وعقب على الورقة كاتب هذه السطور .

٢ - لغة المعيشي اليومي في لغة الرواية : دراسة للأصباغ الشعبية في رواية « الوسمية » : مقدمة من الأستاذ مجيب الزهراني ، وعقب عليها الدكتور سعد البازعي .

اللهجة أو تلك العبادة الملحية المتحصصة
وبدا أصبح معيار القيمة الأدبية للعمل القصصي معيارا خارجيا تجزئيا يتجاوز خصائص العمل القصصي النوعية ويسقط من اعتباره كيفية تشكل مكوناته لكي تصبح عملا فنيًا متكاملًا .

هذا من زاوية الدرس الأدبي بشكل عام ، أما من زاوية الدراسات الشعبية فقد ابتعدت **المعالجات عن دوس الأثر البنائي لكونات الماثور الشعبي وأساليبه وتقنياته القصصية في تشكيل وصياغة الأعمال القصصية المدروسة** .

وبدا أن غير قليل من الأوراق والمداخلات على غير معرفة بمنجزات الدراسات الشعبية المعاصرة ، وما توصلت إليه في درسها لأساليب الأداء وتقنياته في أشكال التعبير الشعبي بمعناها العلمي الدقيق . كما لم تكن على بينة من كثير من المصطلحات والمفاهيم التي استقرت الآن في الدراسات الشعبية . ولهذا لم يكن من الغريب نشوء كثير من التشوش والاضطراب بين المتحدثين والمتناقضين ، وعدم التوصل الى أرض مشتركة صلبة بينهما ، بل وانجرار الحديث عادة الى أشياء جزئية أو جانبية أو إيديولوجية ، مثل العودة المتكررة للوقوف عند قضية القصص العامة والعلاقة التناحيرية بينهما ، ومسألة الصالح والطالح من الماثورات الشعبية ووجوب قرزها . ولم يكن عجباً ، إذن ، أن يطرح التساؤل الابتدائي : لم هذا الاهتمام واضاعة الوقت والجهد والمال في الحديث عن الماثورات الشعبية ، دك من درسها بينما هي مجافية لصفاء الدين ووحدة اللغة وارتقاء المعرفة ؟ أليس الالتفات الى مكونات الماثورات الشعبية تكريسا لكل ما ينقض هذه الأسس ويهض على الشموعية والفرقة ويؤدي الى فقد الهوية ؟

وقريب من هذا ما حدث بالنسبة للأوراق الثلاث الأخرى (١ ، ٣ ، ٥) - فمع ما توفر لكل منها من جهد متخصص للتعريف بموضوعها وتبيين مدى حضوره وأثره ، وما حاولته من لفت الانتباه الى قضايا الموضوع وتخلصها من بعض الالتباسات ، فقد ظلت النظرة الأدبية

التاريخية هي التي تحكم المعالجة وتصوغ مقولاتها وظل معيار تناول النوع القصصي الشعبي أو التراثي معيارا خارجيا ، لم ينتقل بعد الى خصائصه الداخلية التي تفرقه عن غيره من أشكال الإبداع الرسمي وغير الرسمي ، ولم يتوجه الى المجال الذي يحيا فيه العمل القصصي الشعبي وهو مجال الأداء حيث يوجد متجوه الفاعلون ، قصاصا وجهودا ، وحيث يؤدي وظائفه الاجتماعية والفنية .

وقد أفسح كل هذا لظهور التاملات والانطباعات غير المنهجية والتحيزات العقائدية والوجدانية القبلية . وهذا يؤدي بدوره الى تشعب الحديث وانجراره الى مواطن الخلاف والوقوف عند الجزئيات . فضلا عما يقره في ذهن السامع أو القارئ من أن ميدان الدراسات الشعبية ميدان غير محدد ، لا قوام له ، وأنه يعتمد على الخواطر المرسلة ، وبذا يظل أرضا مستباحة لكل من يملك القدرة على إرسال خاطره والجرأة على قول ما يعين له . وبذا تنكسر الأهواء الأيديولوجية والصالح الشخصية وتغدو المثل الحقيقية والباحث على اللجاج في الحاجة .

وهكذا نفل محجوزين في موقع البدايات والأوليات دون تراكم متنام للخبرة المنهجية ولا تتحقق النقلة المعرفية الرشيدة المستغاة .

ولعل وقوفنا عند أقرب هذه الأوراق الست الى الدراسات الشعبية ، وهي ورقة الأستاذ فاروق خورشيد عن السير الشعبية العربية ، قد يقدم للقارئ مثالا ملموسا لهذه التناحيات التي وصلت اليها المناقشة . فقد قدم الأستاذ فاروق خورشيد ورقة ضافية ، بلغت خمسا وثلاثين صفحة من حجم الفولسكاب ، طرح فيها خلاصة جهده في موضوع السير الشعبية العربية وتوفره عليه منذ ما يقرب من الثلاثين عاما ، لا دارسا وحسب وإنما أيضا قصاصا مبدعا يستلهم السير الشعبية . ومن هنا جاءت أهمية ما يطرحه ، والانصات إليه جيدا ، خاصة وأنه يجري تعديلات على بعض الأفكار والمقولات التي وردت في كتابات سابقة له وينميها ؛

تبدأ الورقة بمناقشة لمصطلح الأدب الشعبي وتعريفه وحدوده ، محاولة أن ترفع بعض الغموض والاضطراب اللذين شابا استعمال هذا المصطلح في الاستخدمات الشائعة ثم تنتقل الورقة لمحاولة لإثبات أن المصادر القديمة ونصوص السير المكتوبة توضح أنها تقر بأن تأليف السير تأليف جمعي . ومن ثم تنتقل إلى تحديد خصائص السير العربية وملامحها المميزة وتباينها عن الملحمة اليونانية ثم تتابع أطوار نمو السير وتكونها في ظل الحضارة العربية الإسلامية إلى أن يستوى إبداع السير في صيغتها الكاملة . ثم تخلص الورقة إلى تتبع لمراحل تطور البطل في السيرة على اعتبار أن هذه المراحل هي التي تحدد هيكل السيرة القصصية .

وتثير الورقة - خلال تناولها هذه المحاور - عديدا من القضايا والآراء ، منها العام مثل طبيعة الحضارة العربية وعقائدها ، ومنها الفني مثل علاقة التراجيديا بالملحمة ، ومنها الفولكلوري مثل الفرق بين أدب العامة والأدب الشعبي . وتتضمن إثارة الورقة لعدد من القضايا والآراء غير قليل من النواتج المهمة وإقرارا لكثير من المكتسبات التي أضيفت إلى رصيد المعرفة العلمية في الدراسات الشعبية ، ولكنها تتضمن في الوقت نفسه عددا من الآراء والتأملات تقود إلى مناطق خلافية تشوش على الموضوع الرئيسي ، بل وتجره إلى أرض التساؤل المبدئي عن مشروعية هذه الدراسة وجودها . خاصة وقد أصبح هذا التساؤل يطق الآن على سطح حياتنا الثقافية ، وغدا - بما يصحبه من ديماجوجية متصاعدة - متعالى الصخب والضجيج .

ويكتسب هذا التساؤل نفسه مشروعية بإبتعاد الدراسات الشعبية عن هدفها الاستراتيجي في تأسيس وعي وشعيد ، ومنهجية علمية منضبطة ، وتملك أدوات وتقنيات بحثية موثقة وتتخلص من آثار مرحلة التأملات والتخمينات وإرسال الخواطر ، كما أثرننا من قبل . وتؤكد مشروعية هذا التساؤل عن جدوى الاهتمام بالمأثورات الشعبية ، جمعاً أو صونا أو درسا ،

ما تقوم به الهيئات والمؤسسات الحكومية وتبنيها من أنشطة تشبب نفسها للشعبية أصبحت هي ذاتها مصدر التباس وتشوش وموئل لتخليط وتشويه ثقافي وتزييف للوعي .

على أية حال ، فلو لم يكن لهذه الندوة العلمية من فضل إلا التنبيه لهذه القضايا وإثارتها لهذا الهم العام ، ودقها جرس الإنذار على مسامع الدارسين للمأثورات الشعبية والمهتمين الجادين بها ، فهذا يكفيها فضلا .

ويتدعم هذا الفضل ويبرز إذا نظرنا إلى الندوة العلمية ، وما جرى فيها من مداولات ونقاش ، في إطار خصيصة مميزة للمهرجان ككل . ذلك أن المهرجان شغل نفسه بنشاطات ذات طابع ثقافي جاد ، وانصب عمله على ما يتصل بالتراث « ووسع منظمو المهرجان من مفهوم التراث لكي يضم في رحابه كلا من التراث الرسمي والمأثور الشعبي » على اعتبار أنهما مما يكونان ما ورثناه عن الأسلاف من خبرة ومعرفة . وهذه تلك ذخائر يتمن على الجيل الحالي أن يصونها ويدرسها ويفهمها ثم يودعها - من بعد - للأجيال اللاحقة .

وهذا الفهم المتكامل للتراث ، وذلك الانشغال بالنشاطات الثقافية الجادة ، إبتداء بالمهرجان عما تشغل به المهرجانات العربية النظرة من انكباب على العروض والاستعراضات الغنائية الراقصة المنسوبة إلى الشعبية ، سواء ادعت الأصالة أو زعمت التطوير ، وتهميشها للنشاط العلمي أو الفكري .

ولقد رأينا أن ندوتنا هذه التي تناولت « علاقة الموروث الشعبي بالفن القصصي » قد أعقبها مجموعة من الندوات الفكرية والمحاضرات الثقافية . كما وازى كل ذلك تقديم أنشطة ثقافية أخرى كانت تتأني معها ، لعل أبرزها :

١ - التسميات شعرية :

حيث قدم عدد من شعراء الشعر البدوي التقليدي ، الذي يطلق عليه في المنطقة « الشعر النبطي » ، نماذج من إنتاجهم . كما تم تخصيص

هـ - السوق الشعبي :

وهو جدير بأفراد مقال خاص به • ذلك أنه يأخذ بمبدأ « المتحف الحي المفتوح » ، أو ذلك الصنف من المتاحف الذي يعرف في الدراسات الشعبية Folk-Life museum

حيث نجد الحرفيين والصناع يقومون بإداء أعمالهم ويعرضون منتجاتهم بنفس الأساليب والأدوات التقليدية ، لكي يجسدوا صورة الحياة التقليدية الماضية وأنماط الإنتاج فيها •

واستكمالاً لهذه الصورة أقيم في جانب من الساحة ، التي يحيط بها دكاكين مختلف اطرف والصنائع التقليدية ، خيمة « بيت شعر » يجلس أمامها « جاز الربابة » يعزف على ربابته • بينما كانت الجمال المحملة باليضائع أو الحطب أو التبن تسير حول الساحة داخلة خارجة • في الوقت نفسه الذي يتنقل داخل الساحة الباعة الجائلون بضاعتهم التقليدية ، ويقف « الدلال » يعلن عن بعض المبيعات ويزايد على أثمانها • وفي جانب آخر يحتفل مؤدب الصببة « المطوع » بتخريج بعض صبيته •

كما أقيم الى جوار السوق ما يشبه المزرعة تقدم من خلالها صور من حالة الزراعة وطرق سقى الزرع وما إليها من العمليات الزراعية ، وكذا تعرض أشكال من التقنيات المكملة مثل عصر الزيوت والبناء باللبن ونحوها •

ومن الجدير بالإشارة أن ادارة المهرجان تعتبر هذا السوق نواة لمشروع أضخم يتحول فيه السوق الى متحف كبير باسم « قرية التراث » يضم تراث الجزيرة وأقطار الخليج العربية •

مهما يكن من أمر ، ولكي نعود الى تدوتنا ، يبقى أن نذكر أنها أنهت أعمالها بجلسة ختامية أعلنت فيها توصيات عشر نصها كالتالي :

١ - تأكيد أهمية الأهداف والتوصيات التي حددها بيان الندوة في العام الماضي ، وحث الجهات المختصة على تعميم هذه التوصيات ووضعها موضع التنفيذ •

بعض الأسميات للتعريف ببعض شعراء هذا الشعر المتميزين ورواته المتفردين • كما جرى تخصيص أسميات أخرى لنماذج من الأداء الشعري التقليدي المصحوب بالعزف على الربابة التقليدي المصحوب بالعزف على الربابة ونماذج أخرى من أداء شعر « المحاورة » أو شعر « الرد » •

ب - معرض الكتاب :

وقد أسهمت فيه الجامعات والهيئات الحكومية المعنية ، فضلاً عن دور النشر الخاصة • كما قامت الهيئة المنظمة للمهرجان بطبع عدد من الإصدارات التعريفية والتوثيقية ، فضلاً عن نشرة يومية باسم « الجنادرية » •

ج - مسابقات للأطفال :

تعاون منظمو المهرجان مع جهات أخرى ، مثل التلفزيون (وهو بالمناسبة كان يذيع يومياً متابعاً لأنشطة المهرجان) ، مسابقات حول بعض المفردات الثقافية •

د - عروض الرقصات التقليدية :

حيث كانت مجموعات متتالية من إباء المناطق المختلفة والجهات تقوم بإداء رقصاتها التقليدية ، مع تقديم الأزياء التقليدية وما يصاحب هذا الأداء من غناء وآلات موسيقية تقليديين وأحياناً مع تمثيل للمناسبة التي تنتم فيها هذه المظاهر الفنية التقليدية ، وتشخيص للرموز التي توحى بالطابع المحلي المميز للمنطقة وعناشط الحياة التقليدية بها •

وبالطبع ، فإن هذه التسمية « الرقصات » هي اصطلاح حديث أطلق على هذه التعبيرات الحركية بالجسد البشري ، ولكنها في التقاليد الشعبية تأخذ مسميات وقيم أخرى غير ما تثيره في أذهاننا • وهي عموماً ذات مكانة جادة ودلالة أعنى ، وآية ذلك حرص ولي العهد بنفسه على المشاركة في أداء « العرضة النجدية » في أكثر من مناسبة • وكان الموكب المتتابع للمجموعات المثثلة للمناطق فقرة رئيسية عند افتتاح المهرجان •

٧ - المحلية في القصة هي خطوة أولى في طريق العالمية . ولن يتأتى للقصة العربية أن تحقق هذا الهدف ما لم تنبع من البيئة التي تكسبها الصديق الانساني .

٨ - ان الفن القصصي يقوم في أساسه على مخاطبة الجمهور مما يدعو الى حث المبدعين المعاصرين على الاهتمام بقضية التوصليل واعطائها العناية التي تستحق .

٩ - لا تزال الحاجة قائمة الى بحث أثر الفن القصصي العربي في الآداب الأخرى ، شرقية وغربية ، ويتمنى المنتدون على الجامعات ومراكز البحوث أن تقوم بهذه المهمة .

١٠ - اتفق المنتدون على أن تكون الحلقة الثالثة في موضوع الندوة الكبرى للعام القادم عن المسرح من حيث صلته بمحور الندوة وهو الموروث وعلاقته بالإبداع الفني والفكري .

٢ التنويه بوحدة أصل المأثورات الشعبية في الوطن العربي ، وحث الباحثين والكتّاب على إبراز هذه الوحدة بدراسة أوجه التشابه القائفة بين مختلف مظاهر هذه الموروثات الشعبية في مختلف أنحاء العالم ، وإبراز دور المأثور الشعبي العربي باعتباره حلقة من حلقات الوصل المهمة في الموروث الشعبي العالمي .

٤ - دراسة المأثور الشعبي وعلاقته بالإبداع الفني والفكري دراسة منهجية تؤدي الى تأصيل ثقافتنا العربية المعاصرة .

٥ - العمل على جمع مادة المأثورات الشعبية وتيسيرها للمبدعين والناشئة لما فيها من قيم أصيلة .

٦ - الفن القصصي فن عربي أصيل ، لذا فإن استيحاء المبدعين العرب لأشكاله المأثورة يفتح أمامهم آفاقاً جديدة في الإبداع القصصي تتجاوز الأشياء الغريبة عن واقعنا وثقافتنا .



المهرجان الدولي للفنون الشعبي في قرطاج

العربي الزواني

شهدت تونس مؤخرا المهرجان الدولي الرابع عشر للفنون الشعبية في الفترة الواقعية من ٢٥ يوليو الى ١ أغسطس ١٩٨٧ وقد أشرفت على تنظيمه وزارة الشؤون الثقافية بمشاركة الديوان القومي للسياحة وولاية تونس العاصمة ولجنة مهرجان قرطاج الدولي وبلديتي تونس وقرطاج.

الاتحاد السوفياتي ، يوغسلافيا ، زائير ، اليابان ، توجو ، الصين ، الباكستان واليمن الديمقراطي .

وقد شاركت في هذه الدورة ١٥ دولة هي : الجزائر ، النمسا ، البرازيل ، بلغاريا ، كوريا الجنوبية ، فرنسا ، بريطانيا ، هولندا ، الهند ، إيطاليا ، مدغشقر ، تركيا ، سويسرا ، تونس ويوغسلافيا وقدمت كل من الفرق المشاركة ضمن عروض المهرجان مائة عرض بالمرح الأثري بقرطاج وبكامل ولايات الجمهورية ، حيث كان موعد لقاء مع حضارات وتراث وتاريخ الشعوب الذي يشمل الكلمة والنحن والايقاع والرقص والتي تتجسد في هذه الفرق القادمة من كثير من الدول الأفريقية والآسيوية والأوروبية التي تحمل معها جزئيات وضادة من حياة شعوبها .

وقد افتتح المهرجان الدولي الرابع عشر للفنون الشعبية بالمرح الأثري بقرطاج مع عروض لكل الفرق المشاركة وقدمت كل فرقة لونها من ألوان تراثها الشعبي الفولكلوري ، وكانت جولة سياحية مجانية وفرها المهرجان حيث مكّن الجمهور من السفر عبر قارات العالم وأتاح له الفرصة كي يصافح شعوبا كان يسمع عنها فقط ، فإذا به يقف على أوجه من حياتها من خلال اللوحات التي يمكن اعتبارها وريقات تاريخية زاهية بالغن والجمال .

ويعتبر المهرجان الدولي للفنون الشعبية من أهم المهرجانات الثقافية في أفريقيا والعالم الثالث التي تعتمد على إبراز التراث الشعبي القومي لمختلف البلدان بهدف توطيد الصلات الفنية بينها وحتى تتم مقارنة بناء بين مختلف طرق العمل والتجارب والتقنيات المستعملة في هذه البلدان . وتكمن الفائدة في كون المهرجان جسرا صلبا تلقي فوقه حضارات العالم فتفتح النوافذ على العادات والتقاليد والحكايات الشعبية .

وقد نظم أول مهرجان دولي للفنون الشعبية بمدينة طبرقة بالشمال التونسي سنة ١٩٦٢ .

واحتضنت مدينة المنستير المهرجان الثاني في شهر أغسطس ١٩٦٢ وأصبح المهرجان الدولي للفنون الشعبية منذ تلك السنة ينظم مرة كل سنتين على المسرح الأثري الروماني بقرطاج مع إشعاعه على مدن الجمهورية وذلك في إطار اللمركزية الثقافية ، وما انفك عدد الدول المشاركة في هذا المهرجان يتزايد من سنة إلى أخرى إلى أن وصل سنة ١٩٨٥ إلى إحدى وخمسين دولة هي : الجزائر ، انجولا ، النمسا ، المملكة العربية السعودية ، ألبانيا ، بلغاريا ، بلجيكا ، كندا ، الامارات العربية المتحدة ، مصر ، اسبانيا ، فنلندا ، فرنسا ، بولونيا ، ألمانيا الفيدرالية ، ألمانيا الغربية ، رومانيا ، السنغال ، السويد ، سويسرا ، السودان ، سوريا ، تركيا ، تشيكوسلوفاكيا ،

ومن تلك الفرق التي قدمت غروضها في هذا المهرجان نذكر بالخصوص : مجموعة « سترووش » النمساوية وتتكون من أربعين عنصرا * وهي تستمد اسمها من أحد الأساطير الشعبية لمنطقة « سالسبورغ » النمساوية وتمتاز أعمال الفرقة الفنية بأنها تنطلق من التراث الشعبي لمرتفعات جبال الألب النمساوية هذه المنطقة الجغرافية الأخيرة بالتراث والتقاليد في ميدان الرقص والغناء والموسيقى . وتضم مجموعة « سترووش » ثلاثة عازفين لتصوير بعض الملامح الإبداعية للموسيقى الشعبية النمساوية كما تقدم الفرقة عددا من الأغاني الجماعية .

ومن أهم لوحاتها الراقصة نذكر (رقصة الحطاب) و (رقصة الخيوط) و (رقصة المناجم) .

— الفرقة الفولكلورية لكوريا الجنوبية * تكونت هذه الفرقة سنة ١٩٨٣ وهي تنتمي للجمعية الآسيوية للرقص . ورغم مرور أربع سنوات فقط على تأسيسها فإنها استطاعت أن تقدم عددا من الأعمال الفنية المتميزة التي تصور بصدق الواقع الحياتي والتراث الفني التقليدي لكوريا الجنوبية وذلك من خلال عدد من اللوحات الفنية مثل — رقصة المراوح : التي تعكس من خلال الألوان ، الخصائص الجمالية للفن الآسيوي . رقصة الرهبان : المستوحاة من التراث البوذي ، رقصة الفلاحة : وهي تصور الواقع اليومي لحياة الفلاح وسط الحقول .

— الفرقة السويسرية للفنون الشعبية وهي تتكون من مجموعة رقص ومجموعة صوتية وتعتمد الفرقة في أعمالها على التراث التقليدي السويسري بصفة عامة وعلى تراث مدينة نوشاتال بصفة خاصة واستطاعت « أغنية نوشاتال » أن تحافظ على خصائص الأغنية الشعبية المتوارثة عبر الأجيال وعلى الرقصات التي تعكس بكل بساطة وتلقائية تقاليد الشعب السويسري . كما أن كل أفراد الفرقة يرتدون أزياء يعود تصميمها إلى القرن الثامن عشر وإلى القرن التاسع عشر .

— الفرقة الفرنسية للفنون الشعبية تنطلق فرقة « إيكليز ترالي » الفرنسية من خصائص الفن الشعبي لمقاطعات « الباسك » الفرنسية وذلك على مستوى اللباس والتقاليد والرقص

والعربي والعالمي ، حيث مثلت تونس في مناسبات دولية متعددة ، وحصلت على عدد من الجوائز والميداليات وتميز أعمال الفرقة بأنها تنطلق من التراث الشعبي والتقليدي التونسي خلال لوحات تجسد واقع الحياة والبيئة الشعبية التونسية ، وترسم وجها من أوجه تونس العربية المشرقة في تقاليدها وتراثها ، ومن هذه اللوحات نذكر على سبيل المثال لا الحصر « لوحة العرس » التي تجسده في أعراس تونس التقليدية .

وقد اختتم المهرجان الدولي الرابع عشر للفنون الشعبية عروضه بعد أسبوع حافل جمع بين فنون الرقص والغناء والفولكلور بمشاركته فرق من مختلف الدول الشقيقة والصديقة . وفي يوم الاختتام تم استعراض وعرض للفرق المشاركة في هذه الدورة من المهرجان كما تم توزيع المشاركين وذلك بإسناد المراكز وتوزيع الجوائز .

وعلى هامش المهرجان الدولي الرابع عشر
للفنون الشعبية انعقدت ندوة علمية حول :
« تواصل الفنون الشعبية باعتبارها وسيلة
مصححة على الهوية الثقافية » بمشاركة عدد
من المختصين في الميدان . وقد توصل المشاركون
في هذه الندوة في أعقاب أشغالهم على المصادقة
على توصية تدعو إلى توظيف الأغاني الشعبية
عربيه في تعليم الموسيقى العربية والمقامات
العربية على وجه الخصوص ، وذلك بنسب على
دراسة تقسم بها في هذا السياق الموسيقىار
مصري الدكتور نبيل شودة وحسب ما جاء
في مقترحه أن تدريس الموسيقى العربية
والمقامات العربية يركز أساسا في مختلف الدول
العربية على تدريس الموشحات الأندلسية
الشرقية منها والمغربية ، وهذه المقطوعات
الموسيقية تتيح نظرة شاملة وضافية على المقامات
العربية غير أنها قد تكون عبئاً على الحفظ
بالنسبة للطلال المبتدئين .

وقد عرض الدكتور نبيل شودة في دراسته بعض الأمثلة التي تتعلق بتدريس مقام الحجاز من خلال الأغنية الشعبية .

والموسيقى وتضم هذه الفرقة الفرنسية القادمة من منطقة « بياريتس » ٢٥ عازفا وراقصا شاركت في عدد من التظاهرات الدولية والمهرجانات العالمية كما حصلت على عدد من الجوائز والميداليات ، وقامت الفرقة بتسجيل عدد من القطع الموسيقية واللوحات الفنية الراقصة لعدد من الإذاعات والمحطات التلفزيونية الفرنسية والعالمية .

- الفرقة الفولكلورية البلغارية وقد تكونت هذه الفرقة الفولكلورية لمدينة « ساندسكي » البلغارية يوم ٨ مارس آذار ١٩٥٢ وذلك على أيدي مجموعة من ستة عازفين و ١٦ منشدا . وهذه المجموعة حصلت على عدد من الميداليات الذهبية ضمن مهرجانات عالمية ومن خصائص أعمال هذه الفرقة أنها منبثقة من التراث الفولكلوري .

- الفرقة الفولكلورية اليوغسلافية « جوتا فلاهوفيك » تكونت خلال شهر مايو سنة ١٩٤٥ وهي تعتبر من أروع وأبدع الفرق الفولكلورية الهاوية فقد نالت سنة ١٩٤٩ تقدير الحكومة اليوغسلافية لعملها على تطوير الفن الشعبي اليوغسلافي . وقد شاركت الفرقة في معظم المهرجانات الفولكلورية في أوروبا كما سجلت عددا من أعمالها الفنية بالإذاعة والتلفزة اليوغسلافية ومحطة هيئة الإذاعة البريطانية ومحطة الإذاعة الإيطالية .

- مجموعة « كروم لاش البريطانية للفنون الشعبية » ، انطلقت منذ عشر سنوات وهي تتكون أساسا من ثلاثة عازفين على الآلات الموسيقية التقليدية * وأهم خاصية تميز أعمالها الفنية هي العمل على إحياء ونشر موسيقى « بلاد الغال » التراثية من خلال تنوع الآلات مثل (الناي والمزود الإنجليزي) ونتيجة خصوصية أعمالها الفنية استطاعت أن تشارك ضمن عدد من التظاهرات الدولية والبرامج التلفزيونية .

- الفرقة القومية للفنون الشعبية التونسية . وقد تأسست سنة ١٩٦٣ وتمكنت من أن تجد لنفسها المكانة المرموقة على المستوى القومي

الحياة الشعبية الأرمنية

في معرض الفنان

إبراهيم كوركينيان

إبراهيم حلي

الفن الرائع لا يشيخ ، ولا يهرم ، ولا يعرف عداد الزمن له طريقا ٠٠ هكذا تصليح لوحات الفنان الأرمني « إبراهيم كوركينيان » التي عرضت بالمركز الثقافي الأسباني بالقاهرة ، في الفترة ما بين ١٠ - ١٨ مارس ١٩٨٨ .

والقريب في أمر هذا المعرض أن صاحبه لم يحضر لافتتاحه - كما هو مألوف - أو التواجد فيه لاستقبال الزوار الذين قد يأتوا إليه حبا وعشقا لابداعات الفنون التشكيلية الجميلة . هي بالطبع لحظات يتلف لها أي فنان ويتوق إليها على أحر من الجمر . ٠٠ ذلك أن ينتظر رد فعل ابتلاءه الفني لبراه تعبيرات واضحة في عيون الآخرين . ٠٠ سواء أكانوا جمهورا أو نقادا ، أو حتى مجرد عابري سبيل اتوا بالصدفة . ٠٠ !!

ولكن ٠٠ كيف يأتي الفنان « إبراهيم كوركينيان » الى معرضه بالقاهرة وسنه الآن ثمانون عاما ؟ كيف يأتي وكل هذا العمر اللغني لم يشغل وأسه شيئا وحسب ، بل أفعله في إحدى دور المستن الأرمينية في « نيقوسيا » بجزيرة « قبرص » .

فترة صباه وشبابه ، وتأثر في فنه بفن المنمنمات الأرمنية النابع من الفن الفارسي ، كما تأثر بطابع الحياة الشعبية في « أرمينيا » ، ففيها كان يشده دائما هذا الطابع ويستولى على حواسه كلها ، لذا جاءت لوحاته كلها تعبيرا حيا عن نبض تلك الحياة الشعبية اليومية في بلده الذي تروعرع فيه ونشأ .

● ولعل من أجل لوحات هذا الفنان الحساس لوحة « أرمينيا » ، تلك اللوحة التي جاءت معبرة تمام التعبير الصادق عن خلجات الانسجام

حتى صورته . ٠٠ مجرد صورته لم تتواجد هي الأخرى في المعرض . ٠٠ وكأننا أراد الفنان الأرمني « إبراهيم كوركينيان » أن يقول لمن يهمه الأمر : « من يريد أن يراني فليراني في أعمال الفنية . ٠٠ أنا ألق خلف كل لوحة منها . ٠٠ بل خلف كل خط تلمحه . ٠٠ وخلف كل لون ذبت فيه وذابت معه حبلى عرق جبيني ، لإدريج في النهاية رؤية عيشك . »

● ولد الفنان « إبراهيم كوركينيان » في طهران عام ١٩٠٨ ، إلا أنه عاش في « أرمينيا »

بالقدر نفسه الذى تشغل به حيز حياة الفلاحين الأرمن فى بلادهم .

● وفى لوحته « **تحضير الدقيق** » نرى نموذج « الرحابة » الأرمينية التى لا تختلف فى كثير عن مثلثتها الموجودة فى العديد من بيوت الفلاحين المصريين ، حيث تديرها إحدى الفلاحات الأرمينيات بينما زميلاتها يعملن حولها ، وكل منهن لها دورها ، مشكلات فريق عمل منذ بداية العملية وحتى خبز المعجن فى القرن الطينى الأرمنى .

● وفى لوحة « **حياكة الأزياء** » اهتم الفنان الأرمنى كوركينيان ، بإبراز عناصر الجمال فى زخرفة الملابس الشعبية الأرمينية وألوانها التى حفل بها فى معظم أعماله التشكيلية سواء أكان موضوعها الملابس أو غير الملابس فهى تمتد عنصرا هاما ورئيسيا فى التكوين والتشكيل الفنى واللونى لها . انه يبرز فيها الأجزاء الفضية المزركشة والأقراط والعقود وغطاءات الرأس المطرزة وعناصر تزيينها بالأحجار الكريمة ونصيف الكريمة ، وخيوط الفضة ووحدات الزخرفة الموزعة فى نظام فريد يحمل بصمات البيئة بكل سماتها هناك .

● ومن الحرف الشعبية الأرمينية يرسم الفنان « إبراهيم كوركينيان » حرفة صببغة خيوط الصوف وصناعة السجاد اليدوى فى تكوينات وتوزيعات لونية فاخرة تعبر عن حس فى توزيع الألوان داخل رقعة اللوحة .

● وفى لوحته « **زفاف العروسين** » يرصد الفنان فرحا أرمينيا ويبرز فيه مدى الاحتفال الشعبى بهذه المناسبة السعيدة ، حيث الفرق الفنية التى تزف العروسين على دقات الطبول والمزمار ، والتى لولا الملابس المميزة لها لكانت اللوحة تؤكد أنها فى بيئة مصرية مائة فى المائة .

● وفى الأفراح الأرمينية تقدم الرقصات الجماعية الرجال والنساء معا بالملابس الفولكلورية المزركشة . ومن هذه الرقصات اختار الفنان الأرمنى رقصة الفرح ليعبر بريشته عن تلك الفرحة ، حيث الفتيات يلونحن بمناديلهن الحمراء

الأرمنى ، بكل معاناته وأحاسيسه الجياشة بالمواظف تجاه وطنه مرتع أيامه وأحلامه وذكرياته الأولى النابتة الغضة .

ان الطبيعة فى هذه اللوحة مثقلة بالرمز ومحملة بمعانى فنية عميقة الدلالة . فجيل « آدرات » الذى يقبع هناك فى « أرمينيا » ، وينقسم عند الحدود ما بين تركيا وروسيا يتطلع اليه فى لوحته الشعراء بقصائدهم التى تفيض عاطفة متدفقة . . ذلك الجبل الذى يقال عنه أن سفينة نوح رست فوقه بعد الطوفان الشهير وقتذاك ، وقام سيدنا « نوح » بزرع أول شجرة للنبع عند سفح الجبل ، لذا فهو بالنسبة لهم مقدس تقديسا . وتلمع العين فى إطار اللوحة كلمات إحدى قصائد الشعراء التى تغنى بهذا الجبل قائلة :

آدرات

غنوا أغنيات الفرح يا أصدقائي

وامتلأوا الكاسات بالنبيذ الأرمنى اللذيذ

صحة وعافية

واجلسوه لا يخلو من موافدنا أبدا

● ولأن « أرمينيا » مشهورة بزراعة الكروم فان صناعة النبيذ هناك تمتد من أشهر الصناعات الشعبية فيها ، حيث يقوم أغلب الأرمن بصنع العنب بأقدامهم ، وتخمره ، وتمبثه فى زجاجات بالأدوات البدائية نفسها المتوارثة عن الجدود .

هذه الحرفة الشعبية وقف عندها الفنان « إبراهيم كوركينيان » بريشته ، متأملا دقائق تفاصيلها . . أدواتها . . عمليات تقليدها . . غرورها فى زجاجات ، وحتى عملية الصب بعد التخمر .

● ويرصد الفنان « إبراهيم كوركينيان » العديد من الحرف الأرمينية الشعبية فى لوحاته فى مجال صناعة الألبان وطحن الغلال . ففي صناعة الألبان يصور كيف ينتج الفلاحون الأرمن هناك الجبن والقشدة من اللبن ، ويريسب فى لوحته نموذج « القرية » الأسطوانية الشكل فى « أرمينيا » التى تشغل حيزا كبيرا فى لوحته ،

التي في لون الخدود الخجلة ، والرجال بمناديلهم الخضراء التي تعني دوام الحياة وازدهارها .

ان من يتأمل لوحات الفنان الأرمني « ابراهيم كوركيانيان » سيلاحظ فضلا عن الاحتفاء بأبراز الفتيات الأرمنييات بملابسهن الشعبية الجميلة نظرة الاستحياء الموحدة لهن ، والتي تشبه الى حد كبير « بنت ورق الكوتشينه » ، حتى نفس درجة امالة الرأس لهن أيضا تماما مثلها .

● وسيللاحظ المتأمل لهذه اللوحات ذلك الاطار الذي يحيط بأغلب أعماله الفنية المستوحى من العناصر الزخرفية لفن السجاد اليدوي الأرمني . وسواء أكانت اللوحات تعبر عن السجاد أم تعبر عن أشياء أخرى فإن وجود السجاد يعد أحد العناصر الأساسية في تشكيل لوحاته كديكور وفرش للمكان المرسوم ، وهذا يعود الى ما تمتاز به « أرمنيا » من شهرة أهلها في صناعة السجاد والمفروشات المنزلية ، ولذلك فالفنان يؤكد على انها لصيقة بحياة الأرمن في بلادهم .

● لم يكتف الفنان الأرمني « ابراهيم كوركيانيان » بعمل اللوحات الفنية التي تعبر عن الحرف الشعبية فقط ، بل أبدع في رسم لوحات تبين الانصباب التذكارية في « أرمنيا » وهو الفن الشعبي الأرمني الباقي منذ العصور الوسطى لتخليد الفترات والأحداث التاريخية المهمة بالصليب أمام الكنائس الأرمنية في الشوارع . هذا الفن الذي اهتم به الفنان منذ عام ١٩٤٨ حين قام بدراسة المخطوطات والانصباب التذكارية في دير « امينا بروجتش » وعكف الفنان على دراسة شواهد القبور الأرمنية ، وما تحفل به من رسومات ونقوش بارزة ، فجاءت لوحاته « مهنة نحأت الصليب » و « وسيدة تغزل وتعمل كنافه » و « الجواهرجي وأدواته » و « الكاتب »

لتعبر عن المهن الشعبية السائدة في المجتمع الأرمني ، والتي ترسم على شواهد القبور لتعبر عن أصحابها ، وتميزهم وتحدد قبورهم بينهم وحرفهم عن غيرهم .

● وقد اهتم الفنان « ابراهيم كوركيانيان » برسم الشخصيات الأرمنية التي لعبت دورا كبيرا في حياة شعب « أرمنيا » .

● يؤكد الفنان في بعض لوحاته على وحدة بعض الفنون ، ففي لوحة « فتاة تعزف على الهارب » يرسم أغنية حب جميلة لآلة الهارب ، حيث تغنيها إحدى الحسنات ، ويضع كلمات الأغنية باللغة الأرمنية في اطار زخرفي يحيط بها . هذه الكلمات تقول :

الهارب الجميل مثل النبع
يتغنى من داخل الروح
من يسمع موسيقاك
يحلم بالحب
ويستقط القلب

وإذا كانت قصائد الشعراء وحيا لالهام الفنان « ابراهيم كوركيانيان » فإن أبرز هؤلاء الشعراء تأثيرا فيه كان شعراء الفرس أمثال سعدى الشيرازي وحافظ الشيرازي وعمر الخيام ، وأمير الشعراء أحمد شوقي - خلال فترة اقامته بصر - وسميات نوبا Sayat Nova (١٧١٢ - ١٧٩٥) ذلك الشاعر الذي تغنى بالحب والصدقة ، فخلده بلوحة فنية تعبر عن قصيدته في الحب والصدقة فصدق عليه قول الأغريقي « سيمونيدس » Simonides (٥٥٦ - ٤٦٨ ق م) والذي قال آن الشعر صورة ناطقة وأن الرسم شعر صامت .

● ان الفنان الأرمني « ابراهيم كوركيانيان » ظاف بالعديد من دول العالم ليعرض إبداعاته الفنية كالنمسا وإيطاليا ولبنان وأمريكا ، ولذا فإن

واقّنتها الراحل جورج ميكائيلان * ولقد كان
هذا المعرض لاجيء ذكرى مقتنى المعروضات
وتخليدا للفن « ابراهيم كوركينيان » ذى الاشكال
الهندسية والألوان الزاهية الثرية ، التى تشيع
فى النفس الشعور بأصالة كل ما هو تليد فى
الحياة الشعبية الأرمنية على امتداد عمرها الزمنى
الفائت والزاخر بالأحداث التى تنبثق منها الصور
واللوحات فى عطاء رهيف الحس وتدفق جياش
غنى بالعماني *

لوحاته مقتناه فى عدة متاحف كبيرة معروفة ، مثل
متحف فيكتوريا والبرت بانجلترا وفينيسيا
بايطاليا وبوسطن بأمريكا وبالكتيبة الأهلية فى
بريفان عاصمة أرمينيا السوفيتية ، فاستطاع
أن يرحل بالمشاهد فى هذه الدول الى بلاده دون
سفر ... !

ان مجموعة اعماله الفنية التى تم عرضها فى
المركز الثقافى الاسباني بالقاهرة رسمها خلال
اقامته بمصر خلال الفترة (١٩٧٥ - ١٩٨٦)

★ ★ ★

The subject of arts is continued by Dr. Ismail Hafiz, who writes about the Festival of Nubian Folk Art held in Suez. The Festival included an Exhibition of Nubian folk arts and handicrafts and was accompanied by folk songs and dances.

Next, Prof. Abdel Hamid Hawwas presents a review on the Conference held on April 1988 in al-Ganadriya, 40 km far from al-Riyad the capital of Saudi Arabia on "The Relationship between Folk Heritage and Story Writing". Prof. Hawwas presents in his review the results of this scientific meeting.

From Tunis, Mr. Al-Arabi Zawabi writes about The 14th Festival of Folklore organized on August 1987 in Cartage with a Conference about "The Continuity in Folklore as a means to protect the Culutral Identity" which was accompanying it.

Finally, Mr. Ibrahim Hilmy writes about the Exhibition of the works of the Armenian painter Abraham Kourkenian, held in Cairo on 10 till 18 March 1988. Mr. Hilmy presents some of the works of the painter which were done during his stay in Egypt in the years 1975-1986.

The Editor

which Dr. Hani Gaber discusses in his study about "The Conception of modernism and continuation in authentic art". The writer raises this important problem in Egyptian modern art, pointing to the characteristic features which show the continuity in this Egyptian traditional artistic craft. The subject is shown through the presentation of the exhibits in the exhibition entitled "Modern Egyptian Ceramic", which was organized on February - March 1988.

Next, Mr. Samir Gaber continues his study about the Egyptian folk dances. In this issue he writes about "The Main Element in Folk Dances", explaining the motives in the structure of some Egyptian dances. His study is documented by several notations for some Bedouin dances. He also gives some detailed characteristic units of the dances, by which they can be differentiated from others. In the same time these units form the most stable elements, difficult to undergo any changes.

After that, comes the study of Mr. Ibrahim Hilmy about "Al-Khidr" the sacred, immortal personality mentioned in the Holy Quran. Mr. Ibrahim Hilmy writes about the personality of "Al-Khidr", his influence on folk beliefs and customs, his place in the books and writings of old historians. The writer discusses through the personality of "Al-Khidr" the idea of immortality and presents what is written about his spiritual power.

In the part of the Magazine entitled "Folklore Library" Prof. Adly Ibrahim presents a critical review of the book "The Suffering of a Heir ("Mu'nat warith") written by Ahmed Mohammed Abdel Rahim, the research worker in the

Centre of Folklore in Cairo. Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis wrote an Introduction to the book stressing the importance of this work. Prof. Adly Ibrahim has offered the review of this book in which Mr. Abdel Rahim, after collecting some folk-tales presented them from his own point of view and style giving to the reader a new approach in the presentation of folk-tales.

Next, Mr. Ala' ed-Din Wahid gives a critical review of the book "The Wander World of Folk Literature" (A'lam al-Adab al-Sha'bi al-A'gab) by Prof. Farouk Khourshid. The writer in his article presents the different subjects of folk literature which are so characteristic for the wide scope of studies done by Prof. Khourshid.

--- After the studies and articles presented in this issue comes "The Folklore Magazine Tour".

Mr. Qutb Abdel Aziz Basiuni presents a doctoral dissertation of Dr. Salah al-Rawi about "The Animal in the Bedouin poem in Egypt."

From Madrid Mr. Tala't Shahin writes about the First Exhibition of Egyptian Folk Arts in Spain held in Madrid from 17 December 1987 till 14 February 1988. The Exhibition was accompanied by Group of Folklore, where folk musicians with their authentic folk instruments were presenting different types of Egyptian folk music.

The "Tour" includes also a presentation by Mrs Mona Nigm of the folk theme in the works of some artists who shared in the Exhibition of Egyptian Modern Arts held on January 1988.

riers" (*al-saqqa'in*) following what the travellers and historians wrote about them, explaining in addition the role of this profession in the social life.

In the study of Prof. Dr. Gharra' Mehanna about "The sources and the diffusion of the folktales" the writer presents the different problems connected with this subject. She draws a comparison between two folktales, one Egyptian another French to prove her point of view, that the source of folktales is one ; it is the details that differ and change. *The writer discusses also problem of the classification of the motifs.*

After this study, Mr. Ahmed Adam presents a translation of one of the famous European folk-tales "Blue-beard" included by Charles Perrault in his well-known collection "Histoires ou Contes du temps passé" (1697). Its title in English is "Histories or Tales from Past Time", translated by Robert Samber.

After this subject about "Blue-beard" Dr. Mustafa Ragab presents a text of an anecdote called "*A Tale starts with a Lie and ends with a Lie*", which can be classified as an absurd story. Dr. Mustafa Ragab has collected this tale in a village in Upper Egypt.

The next article is of Mr. Ahmed Soleiha, who presents the arabic translation of a collection of Old-Egyptian Proverbs gathered and published by B. Gunn, professor of Egyptology in Oxford University, working for some time as a custodian in the Egyptian Museum in Cairo.

Mr. Soleiha presents this collection of proverbs with an explanatory introduction.

The subject of folk arts and spontaneous artistic creation is presented in the article written by Prof. Abdel Salam Sherif about Mr. Hassan Abdel Rahman, the amateur-painter who expresses by his spontaneous creation true Artistic abilities, beside his work as a grocer in a village in Minia Governorate.

Prof. Abdel Salam Sherif, with his deep artistic and pedagogical experience and intuition offers to us in the person of this amateur-painter an example of richness of genuine artistic imagination coming from the Egyptian village.

This issue includes also another type of Questionnaires, which prof. Safwat Kamal has prepared for field-work in different subjects of folklore. This one is devoted to pottery and pays a special attention to the authenticity of this hand-craft so deeply rooted in the Egyptian history.

The writer assures that the Questionnaires for field-work must be suitable for each subject of folklore studies — this being the scientific basis to make a scope for specifying the subject, about which the material ought to be gathered, as well as to draw out the characteristic features of the elements which have built it.

Folklore and the problem of modern Egyptian pottery and ceramic is a subject

THIS ISSUE

This issue includes studies about folk theatre and folk arts as well as other subjects on folk creation in the contemporary artistic works.

It starts with a valuable study by the late Professor Ahmed Rushdi Saleh about popular theatre and folk drama. This is one of his unpublished studies presented in his lectures for the post graduate students in the University of Alexandria, Faculty of Arts. In this study, professor Rushdi Saleh differentiates between what is called "popular theatre" and what is called "folk play".

The difference between both of them is for Professor Rushdi Saleh the same as the difference between "popular song" and "folk song". In "popular theatre" a play can be presented according to all the rules of writing a play, while "folk drama" does not follow these rules.

Professor Rushdi Saleh in his study deals mostly with a folk play, and especially "shadow theatre", as this art was popular in many countries of the ancient world, so it drew up more attention of the Eastern and Western scholars. Moreover, it is more complicated than the spontaneous acting and it expresses more the folk heritage in the area where it is performed.

Prof. Rushdi Saleh discusses in his study the different terms used for it in

several countries and he observes that all these terms are different names given for one art. It is the art of "puppet theatre".

Beside this important study of prof. Rushdi Saleh, there is a study by Mr. Kamal ed-din, Hussnein about "The conceptions of Folk Culture and way of using them in a Contemporary Literature".

Mr. Kamal ed-Din Hussein discusses these conceptions as used in the plays of the late poet Naguib Surour.

Then comes the study about "The Water-carriers", the profession which nearly ceased to exist now-a-days. Dr. Shawqi Abdel Qawi Osman writes about this social group of "water-car-

A Quarterly Magazine,
Issued By : General Egyptian Book
Organization, Cairo.
April - May - June, 1988.





Chairman :

Dr. Samir Sarhan

1st Consultant :

Dr. Abdel-Hamid Yunis

Art Director :

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali Moris

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

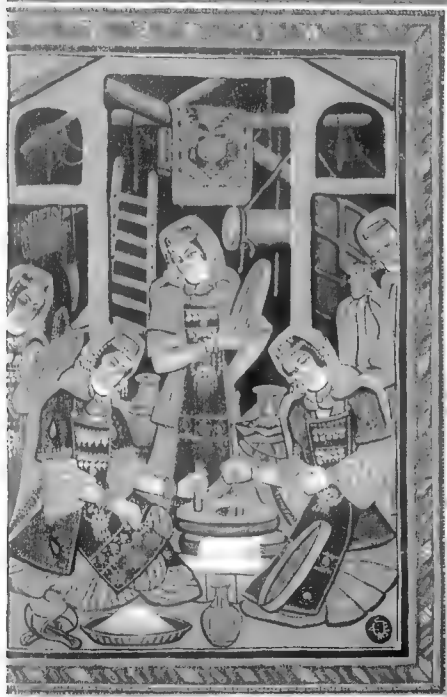
Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohri

Dr. Nabila Ibrahim

رقم الايداع ١٩٨٨/٦٢٨٣









Bibliotheca Alexandrina



0536312